Anais Nin

MISTICA DEL SESSO

«Mistica del sesso» raccoglie saggi e racconti inediti di Anaïs Nin dai primi anni Trenta fino agli anni Settanta: scrivere, ci dice Anaïs, significa innanzitutto affrontare il proprio destino, dare una forma all'irrazionale che è in noi, riuscire a liberarsi della falsità e delle convenzioni.
In queste pagine Anaïs Nin spiega come nasce una storia, legge con passione alcune tra le opere e gli autori più importanti del nostro secolo, si scaglia contro chi, lasciata affievolire la propria luce, si è consegnato a una vita innutile perchè immobile, senza slanci. Ma, soprattutto, disegna la donna del futuro, quella che lei stessa ha tentato di essere con i propri libri e le proprie scandalose scelte di vita. «Non c'è avventura senza pericolo», scrive anaïs Nin in uno dei saggi di questo libro: in un certo modo «Mistica del sesso» rappresenta la celebrazione di questo pericolo, di un'avventura umana e artistica sempre volta alla ricerca della propria intima veritù.

Anaïs Nin nata a Parigi nel 1903 e morta a Los Angeles nel 1997, è una delle figure più interessanti lì, controverse e inquiete del nostro secolo. Celebre per i suoi tempestosi rapporti d'amore (su tutti, il sodalizio erotico e letterario con Henry Miller), la Nin è scrittrice originale e di grande temperamento. Tra le sue opere i racconti de Il delta di Venere, l'imponente Diario e il romanzo autobiografico Collages pubblicato nel 1996 da Fazi Editore.

In copertina
Felice Casorati
Conversazione Platonica, 1925
Collezione privata

Mistica del sesso raccoglie saggi e racconti inediti di Anaïs Nin dai primi anni Trenta fino agli anni Settanta: scrivere, ci dice Anaïs, significa innanzitutto affrontare il proprio destino, dare una forma all'irrazionale che è in noi, riuscire a liberarsi della falsità e delle convenzioni. In queste pagine Anaïs Nin spiega come nasce una storia, legge con passione alcune tra le opere e gli autori più importanti del nostro secolo, si scaglia contro chi, lasciata affievolire la propria luce, si e consegnato a una vita inutile porcile immobile, senza slanci. Ma, soprattutto, disegna la donna del futuro, quella che lei stessa ha tentato di essere con i propri libri e le proprie scandalose scelte di vita. «Non c'è avventura senza pericolo», scrive Anaïs Nin in uno dei saggi di questo libro: in un certo modo Mistica del sesso rappresenta la celebrazione di questo

VISIT…

pericolo, di un'avventura umana e artistica sempre volta alla ricerca della propria intima verità.

I edizione: settembre 1997
1995 by the Anaïs Nin Trust (Rupert Pole, Trustee)
by arrangement with Gunther Stuhlmann, Author's Representative
Preface copyright 1995 by Gunther Stuhlmann
1997 Fazi Editore srl
Via Isonzo 42, Roma
Tutti i diritti riservati
Titolo originale: The Mystic of Sex and Other Writings, 1930-1974
Traduzione dall'inglese di Anna Chiara Gisotti
Progetto grafico: Fabio Rizzo

ISBN: 88-8112-056-9

Anaïs Nin

MISTICA DEL SESSO

prefazione di Gunther Stuhlmann
traduzione di Anna Chiara Gisotti

Fazi Editore

Indice:
Prefazione di Gunther Stuhlmann
LA DONNA DEL FUTURO:
La nuova donna
Donne di New York
Lou Andreas-Salomé, la prima donna moderna
La scrittura delle donne
LO SCRITTORE E I SIMBOLI:
Lo scrittore e i simboli
Realismo e realtà (1946)
Sullo scrivere (1947)
L'importanza di Otto Rank
Lo scrittore e l'inconscio
La missione del poeta
L'energia del fuoco
Mistica del sesso. Primo sguardo a D. H. Lawrence
LA BAMBINA IN GIALLO
Assassinio sulla Place du Tertre
Il merlo bianco
La bambina in giallo
Cosa mi sarebbe piaciuto essere

Prefazione

«Perché si scrive è una domanda a cui posso rispondere facilmente, dato che me lo sono chiesto così spesso», rispose Anaïs Nin nel 1971 durante una conferenza per la pubblicazione del primo volume del suo Diario, quando era al culmine della sua carriera oratoria prima che la malattia la costringesse a evitare ogni apparizione in pubblico.
«Penso che un autore scriva perché ha bisogno di creare un mondo in cui poter vivere. Io non potrei mai vivere in nessuno dei mondi che mi sono stati offerti: il mondo dei miei genitori, il mondo della guerra, il mondo della politica. Dovevo crearne uno tutto mio, come un luogo, una regione, un'atmosfera in cui poter respirare, regnare e ricrearmi quando ero spossata dalla vita. Questa, credo, è la ragione di ogni opera d'arte».
La più importante opera d'arte di Anaïs Nin è stata, sicuramente, l'imponente diario che iniziò nel 1914 all'età di undici anni, e che continuò a tenere ininterrottamente come unico e fidato compagno fino alla morte, giunta nel 1977, a poche settimane dal suo settantaquattresimo compleanno. Tuttavia per molto tempo, fino all'età di sessant'anni, questi diari - più di 35.000 pagine - sfuggirono a ogni tentativo di pubblicazione, per ragioni personali e pratiche, e Anaïs Nin, la scrittrice, divenne famosa solo per i romanzi che ricavò da questo materiale così ricco ed emozionante. «A me, che cosa è consentito dire?», scrisse nel suo primo romanzo, La casa dell'incesto, del 1936: «Soltanto la verità, abbigliata da racconto di fate dietro cui guardano fissamente tutte le verità come dietro alle grate di una moschea».
Alla fine Anaïs Nin trovò un modo per organizzare e pubblicare alcune parti di questo sforzo artistico che abbracciava tutta la sua vita, inizialmente in un'edizione che escludeva ogni aspetto della sua sfera privata di donna sensuale e sessuale. Ad oggi sono stati stampati tredici volumi tratti dalle pagine originali del suo diario. Abbiamo i quattro volumi completi e in versione integrale del Primo diario di Anaïs Nin dal 1914 al 1931, che copre la sua adolescenza in «esilio» in America, la corte di Hugh Guiler e il matrimonio idealistico con quest'ultimo, il suo «poeta banchiere», e la crescente irrequietezza del suo risveglio sessuale durante gli anni trascorsi in Francia (che trovò la prima espressione, forse, nella pubblicazione del 1930, sebbene sotto pseudonimo, del saggio su D.H. Lawrence, Mistica del sesso, riportato in queste pagine). Abbiamo i sette volumi già pubblicati del Diario di Anaïs Nin, che iniziarono ad apparire nel 1966 e comprendono tutto ciò che all'epoca si poteva dire sulla sua vita di artista e sul mondo che creò per sé e per gli altri tra il 1932 e il 1974. Infine, con la pubblicazione ancora in corso del Journal of Love libero, dopo la sua morte e quella del marito avvenuta nel 1985, dai divieti che impose a se stessa per proteggersi - e che annullò nel testamento - ora siamo in possesso delle parti mancanti che completano quell'«autoritratto» puro e semplice, spesso di storto e contraddittorio che Anaïs Nin ha voluto tra smetterci nel momento in

cui il suo diario «privato» poteva essere pubblicato integralmente.

* Anaïs Nin, La casa dell'incesto, Feltrinelli, Milano, 1992, p. 71.

Gli scritti raccolti in questo libro - fatta eccezione per alcuni brevi passaggi tratti dal suo diario personale - rappresentano la versione «pubblica» della scrittrice Anaïs Nin. Attraversano un periodo di oltre quarant'anni. Riuniscono per la prima volta i saggi e i pamphiet «militanti» degli anni Quaranta e Cinquanta, quando si sentiva trascurata e ostacolata dall'establishment letterario americano, bollata come «surrealista», scrittrice d'avanguardia di «casi» psicanalitici, in un momento in cui gli episodi legati alla vita emotiva e l'analisi proustiana dei suoi diari, queste esplorazioni del mondo più intimo, non trovavano eco tra quelli che chiamava «i reporter e i realisti», ovvero gli scrittori engagé che all'epoca dominavano la scena letteraria americana. Ma Anaïs Nin di fatto non di fendeva soltanto il proprio modo di scrivere; sosteneva nuove vie, una nuova sensibilità in letteratura, nata dalle battaglie artistiche che culminarono nel volume II romanzo del futuro del 1968. «Sono i sensi la fonte più ricca della scrittura», scriveva, «e quindi il mezzo di comprensione dei loro significati. Gli strumenti dello scrittore non sono l'inchiostro e la carta ma il suo corpo, la sensibilità dei suoi occhi, delle sue orecchie, e del suo cuore. Se sono atrofizzati, non deve più scrivere».
Alcuni degli scritti raccolti in questo volume sono apparsi per la prima volta, o furono riscoperti e ristampati, nelle pagine di «Anaïs: AnInternational Journal», una rivista annuale che ho creato e pubblico sin dal 1982, sotto il patrocinio della Nin Foundation, del Nin Trust e del suo amministratore Rupert Pole, che ha reso possibile la realizzazione di questo libro. In seguito al grande successo che ebbe il Diario di Anaïs Nin negli anni Sessanta, le fu richiesto, naturalmente, di scrivere prefazioni e presentare molti libri di altri autori, di tenere conferenze, di commentare la «nuova donna» che lei stessa rappresentava per molti suoi lettori. In ognuna di queste occasioni Anaïs Nin, come mostrano gli articoli raccolti in questo volume, continuava immancabilmente a sostenere e a promuovere quel luogo creativo letterario che lei stessa aveva raggiunto con grande sforzo, sia nel suo diario che nei suoi scritti «pubblici». Tuttavia, a differenza di molti altri che si convincevano della correttezza delle proprie idee, Anaïs Nin sembra aver sempre ricordato ciò che aveva espresso così efficacemente nel suo primo saggio su D.H. Lawrence, quando aveva trentotto anni:

La poesia e la nuda verità esistono fianco a fianco. La pietà oscilla, proprio come le idee e le convinzioni. Lawrence sa che non esiste finalità, né soluzione, né argomento da cui si può essere certi di non volersi mai allontanare. Se si è profondamente sinceri l'argomento si muoverà sempre da tè, e tu dovrai cambiare con la verità che cambia. Desidererai un'idea definita (questo è il nostro inferno), e puoi venerarne una, ma cambierai sempre con la verità che cambia, proprio

come accadeva a Lawrence.

GUNTHER STUHLMANN
Becket, Massachussets
primavera 1994

MISTICA DEL SESSO

LA DONNA DEL FUTURO

La nuova donna

Perché si scrive è una domanda a cui posso rispondere facilmente, dato che me lo sono chiesto così spesso. Penso che un autore scriva perché ha bisogno di creare un mondo in cui poter vivere. Io non potrei mai vivere in nessuno dei mondi che mi sono stati offerti: il mondo dei miei genitori, il mondo della guerra, il mondo della politica. Dovevo crearne uno tutto mio, come un luogo, una regione, un'atmosfera in cui poter respirare, regnare e ricrearmi quando ero spossata dalla vita. Questa, credo, è la ragione di ogni opera d'arte. L'artista è l'unico a sapere che il mondo è una creazione individuale, che c'è una scelta da fare, una selezione. É una materializzazione, un'incarnazione del suo mondo inferiore. Quindi spera di attirarvi altri. Spera di riuscire a imporre il suo modo di vedere le cose e di poterlo condividere con altri. E quando non riesce a raggiungere questa seconda fase, l'artista continua tuttavia coraggiosamente a tentare.
Pochi momenti di comunicazione con il mondo valgono la pena, perché è un mondo per altri, un'eredità per altri, un dono.
Ma scriviamo anche per accrescere la nostra consapevolezza della vita. Scriviamo per lusingare e incantare e consolare altri.
Scriviamo per fare " serenata ai nostri amanti. Scriviamo per gustare la vita due volte, nell'istante presente e nel ricordo.
Scriviamo, come Proust, per rendere tutto eterno, e per convincere noi stessi che è eterno. Scriviamo per poter trascendere la nostra vita, per arrivare al di là di essa. Scriviamo per insegnare a noi stessi a parlare con gli altri, per testimoniare il viaggio nel labirinto.
Scriviamo per ampliare il nostro mondo quando ci sentiamo soffocati, o limitati, o soli. Scriviamo come gli uccelli cantano, come il selvaggio danza i suoi rituali. Se nella scrittura non respiri, se non piangi, se non canti, allora non scrivere, perché la nostra cultura non contempla alcuna utilità per la scrittura. Quando non scrivo, sento che il mio mondo si restringe. É come se fossi in prigione. Sento che ho perso il mio fuoco e il mio colore. Deve essere una necessità, come il mare ha bisogno di increspars, e io questo lo chiamo respirare.

La colpa di creare.

Per troppi secoli siamo state occupate a fare da «muse» agli artisti. E so che mi avete seguita nel diario quando dicevo di voler fare la musa, e volevo diventare la moglie di un artista, ma stavo davvero evitando il risultato finale - che dovevo io stessa fare quella scelta. Nelle lettere che ho ricevuto da molte donne ho riscontrato ciò che Rank chiamava la colpa di creare. E una malattia molto strana, e non colpisce gli uomini - perché la cultura ha chiesto all'uomo di esprimere al massimo il proprio talento. L'uomo è incoraggiato dalla cultura a diventare un grande medico, un grande filosofo, un grande studioso, un grande scrittore. Ogni cosa è pianificata per spingerlo in quella direzione. Tutto questo non è mai stato chiesto alle donne. E nella mia famiglia, come nella vostra probabilmente, tutti si aspettavano semplicemente che mi sposassi, che fossi una moglie, e che crescessi dei bambini. Ma non tutte le donne sono portate a questo, e a volte, come diceva giustamente D.H. Lawrence, «Non abbiamo bisogno di bambini nel mondo, ma di speranza». Così questo è quanto intendo fare: adottarvi tutte.

Perché Baudelaire molto tempo fa mi ha rivelato che in ciascuno di noi c'è un uomo, una donna e un bambino - e quel bambino ha sempre dei problemi.

Gli psicologi confermano sempre quello che è stato detto dai poeti molto prima. Sapete, anche il povero, diffamato Freud disse una volta: «Ovunque vada scopro che prima di me, lì, c'è già stato un poeta». Il poeta sostiene che noi abbiamo tre personalità, una delle quali è la fantasia del bambino che permane nell'adulto e che, in un certo modo, è ciò che rende l'artista tale.

Quando parlo dell'artista, non mi riferisco solamente a chi ci ha dato la musica, il colore, l'arte, la filosofia, a chi ci ha dato così tanto e ha arricchito la nostra vita. Mi riferisco allo spirito creativo in ogni sua manifestazione. Anche da bambina, dopo che i miei genitori avevano litigato - mio padre era pianista, mia madre cantante - quando scoccava l'ora della musica tutto tornava sereno e meraviglioso. E da bambini condividevamo l'idea che la musica fosse una cosa magica che riportava l'armonia in famiglia e ci aiutava ad affrontare la vita.

Ho conosciuto una donna in Francia - racconto la sua storia perché mostra come possiamo cambiare, trasformare e usare qualsiasi cosa per diventare creativi. Questa donna era la madre di Utrillo. La povertà la costrinse a fare la lavandaia e la donna di servizio. Ma viveva a Montmartre insieme ai più grandi pittori che fossero mai stati riuniti insieme, e diventò la loro modella. Osservandoli al lavoro, imparò a dipingere. E diventò lei stessa un'importante pittrice: Suzanne Valadon. La stessa cosa è successa a me quando avevo sedici anni e lavoravo come modella, perché non conoscevo nessun mestiere e non sapevo in quale altro modo guadagnarmi da vivere. Dai pittori ho appreso il senso del colore che per tutta la vita mi ha educato a osservare.

Ho imparato molte cose dagli artisti, ho imparato a creare dal nulla. Varda, ad esempio, mi ha insegnato che i collages si fanno con pezzettini di stoffa.

Tagliò persino un pezzo della fodera del mio cappotto perché gli

piaceva il colore e lo voleva aggiungere a un collage. Creava dei giardini celestiali, bellissimi e delle fantasie da tutti i sogni possibili soltanto con un po' di stoffa e di colla. Varda mi ha anche insegnato che se si lascia una sedia abbastanza a lungo sulla spiaggia, diventerà del più bel bianco che si possa immaginare, un colore che non si troverà mai in nessun dipinto.
Ho imparato da Tinguely, che andava dal rigattiere e raccoglieva piccoli pezzi di macchine per costruirne altre e trasformarle in caricature della tecnologia.
Costruì persino una macchina per i suicidi, che ho descritto in un libro che si chiama Collages. Quello che sto cercando di dire è che l'artista è un mago - e io ho imparato che non importa il posto in cui uno si trova, può sempre in qualche modo uscirne.
In quel momento mi trovavo in un luogo molto interessante, potete immaginare, un sobborgo di Parigi. Ma un sobborgo di Parigi può essere solitario come un sobborgo di New York, o Los Angeles o San Francisco. Avevo vent'anni e non conoscevo nessuno, così mi dedicai alla mia passione per gli scrittori. Scrissi un libro, e improvvisamente mi trovai nel mondo bohémien, artistico e letterario degli scrittori.
Quello fu il mio trampolino di lancio. Ma a volte, quando la gente mi dice «Va bene, ma tu eri portata per la scrittura», la mia risposta è che non c'è sempre quel tipo visibile di abilità.
Conosco una donna che cominciò dal nulla, e che io considero una grande eroina. Non poté frequentare il liceo perché veniva da una famiglia molto povera e numerosa. Vivevano in una fattoria a Saratoga, ma lei decise di andare a New York. Cominciò a lavorare da Brentano, e dopo un po' di tempo disse ai suoi superiori che voleva avere una libreria tutta sua.
Le risero in faccia, le dissero che era completamente pazza e che non avrebbe superato l'estate. Aveva 150 dollari da parte e affittò un piccolo sottoscala nel quartiere dei teatri di New York, e molta gente vi veniva la sera dopo lo spettacolo. Oggi la sua libreria non è soltanto la più famosa di New York, la Gotham Book Mart, ma è il luogo dove tutti vogliono organizzare presentazioni letterarie. I suoi visitatori vengono da tutto il mondo - Virginia Woolf venne a trovarla durante il suo viaggio a New York, e così Isak Dinesen, e molti altri. Nessun'altra libreria della città ha lo stesso fascino, perché proviene da lei, dalla sua umanità, dalla sua cortesia, e dal fatto che la gente può mettersi seduta a leggere senza che lei ci faccia caso. Il suo nome è Frances Steloff, e io faccio sempre il suo nome quando qualcuno si lamenta dicendo che bisogna essere molto dotati per uscire da una vita fatta di restrizioni, di limitazioni e di povertà. Frances ora ha ottantasei anni, è una bellissima anziana signora con i capelli bianchi e la pelle perfetta che ha resistito all'avanzare del tempo.
É il concetto di volontà creativa, che ho ammirato e imparato da musicisti come Eric Satie, che resistette alla fame e usava gli spartiti dei suoi componimenti per proteggere il pianoforte dall'umidità nella sua piccola stanza in un sobborgo parigino. Anche Einstein, che non credeva alle teorie dei campi unificati di Newton,

morì credendo in ciò che è stato dimostrato solo adesso. Per me questo è un esempio di fede, ed è di fede che voglio parlare ora. Ciò che mi ha fatto continuare a scrivere, mentre per vent'anni le mie opere venivano accolte da un gelido silenzio, è questa fede nella necessità di essere artista - e non importa cosa succede anche se nessuno ti ascolta.
Non ho bisogno di parlare di Zelda Fitzgerald.
Credo che voi tutte abbiate pensato a lei, al fatto che non sarebbe mai impazzita se suo marito non le avesse impedito di pubblicare il suo diario. E risaputo che Fitzgerald disse di no, che il diario non poteva essere pubblicato, perché lo doveva utilizzare per il proprio lavoro. Questo, per me, fu l'inizio dei disturbi di Zelda. Non poteva realizzarsi come scrittrice ed era soggiogata dalla fama di Fitzgerald. Ma se leggete il suo libro, scoprirete che in un certo senso ha creato un romanzo molto più originale di quanto abbia fatto suo marito, più moderno nello sforzo di usare la lingua in modo assolutamente nuovo.
La storia, come i riflettori di un palcoscenico, ha colpito là dove voleva, e molto spesso ha mancato le donne. Tutti noi conosciamo Dylan Thomas. Ma pochi conoscono Caitlin Thomas, che dopo la morte del poeta compose un libro che è davvero in se stesso un'opera poetica e quasi supera quelle di lui - in quanto a forza, primitiva bellezza, vero risveglio dei sentimenti. Ma lei era così oppressa dal talento di Dylan Thomas che non considerò mai la propria scrittura almeno fino a quando lui non morì.

La donna del futuro.

Così siamo qui a celebrare l'origine della fiducia e della sicurezza. Voglio confidarvi i segreti di quell'alchimia che ci serve per trasformare l'ottone in oro, l'odio in amore, la distruzione in creazione - per cambiare i semplici fatti quotidiani in ispirazione, e il dolore in gioia. Nessuno deve interpretare questo come un'indifferenza per le cose del mondo o per le azioni con cui possiamo contenere la negatività del sistema corrotto. In quanto esseri umani abbiamo bisogno di nutrimento per sostenere la vita dello spirito, così da poter agire nel mondo, ma con ciò non intendo che dobbiamo voltargli le spalle. Intendo che attraverso la crescita e la scoperta di noi stessi dobbiamo guadagnare forza e valori. Contro tutte le difficoltà, contro tutti gli ostacoli, contro quella stanza degli orrori che chiamiamo storia, l'uomo ha continuato a sognare e descrivere i suoi opposti. Questo è ciò che dobbiamo fare. Noi non fuggiamo nella filosofia, nella psicologia e nell'arte - ma ci rifugiamo lì per ristorare le nostre anime in frantumi.
La donna del futuro, che oggi sta nascendo, sarà una donna completamente libera da ogni senso di colpa verso il creare e verso la propria crescita personale. Sarà una donna in armonia con la propria forza, ma non per questo poco femminile, o eccentrica, o in qualche modo innaturale. Io immagino che viva con tranquillità la propria forza e la propria serenità, una donna che sa parlare ai bambini e agli uomini che a volte la temono. L'uomo si sente a

disagio nei confronti di questa evoluzione della donna, ma non deve esserlo - perché in lei troverà una compagna, non una persona al suo servizio. Avrà qualcuno che non lo farà sentire solo nella sua quotidiana battaglia contro il mondo per mantenere una moglie e un figlio, o una moglie che è come una bambina. La donna del futuro non cercherà mai di vivere indirettamente attraverso l'uomo, e incitarlo e spingerlo alla disperazione, per realizzare un qualcosa che dovrebbe fare lei stessa.
Questa è la prima immagine che ho di lei - non è aggressiva, è serena, sicura, fiduciosa, sa sviluppare le proprie capacità, sa chiedere uno spazio per sé.
Voglio che sia la donna a conservare il senso della persona, del contatto con gli altri, non come un qualcosa di negativo, ma qualcosa che possa cambiare completamente il mondo, rendendolo un luogo dove le capacità intellettuali si fondano con l'intuizione e la soggettività.
Attraverso il mio diario e i miei romanzi ho cercato sempre di comunicare che noi abbiamo bisogno sia di intimità che di una profonda conoscenza di pochi esseri umani. E abbiamo bisogno della mitologia e della finzione che è un po' oltre, e l'arte è sempre un po' oltre il mondo interamente soggettivo della donna. Ma voglio raccontarvi la storia di Colette.
Quando fu suggerito il suo nome per l'Accademia di Francia, la più alta onorificenza per uno scrittore, furono sollevate molte polemiche, perché lei non aveva mai scritto né di guerra, né di grandi eventi, ma soltanto d'amore. La ammiravano come scrittrice, per il suo stile - e in quanto a stile lei era la più grande - ma in un certo senso il mondo intimo di Colette non era considerato di grande importanza.
Io penso invece che sia estremamente importante, perché è la perdita di questa intimità e del senso del rapporto tra le persone che la donna ha sviluppato, poiché è stata sempre più limitata e meno attiva nel mondo. E così, la famiglia diventava molto importante, le persone vicine diventavano importanti, gli amici diventavano importanti.
Sarebbe bello se anche l'uomo potesse condividere tutto questo. E lo farà, il giorno in cui riconoscerà il proprio lato femminile, come Jung cerca di dirci.
Una volta mi hanno chiesto cosa pensassi di un uomo che piange, e io ho risposto che amo gli uomini che piangono, perché dimostrano di essere sensibili.
Il giorno che le donne ammetteranno di avere qualità maschili, e gli uomini qualità per così dire femminili, significherà che noi tutti riconosceremo di essere maschili, che abbiamo molte personalità, molti aspetti da realizzare. Una donna può essere coraggiosa, avventurosa, può essere tutte queste cose. Questa donna nuova che sta nascendo adesso mi ispira profondamente, è meravigliosa. E io la amo.
Da un discorso tenuto nell'aprile 1971 a San Francisco in occasione di una cerimonia per celebrare le donne attive nel campo dell'arte.

Donne di New York.

L'aspetto caratteristico delle donne di New York è che sono sempre in movimento, eternamente attive, tanto che per fotografarle bisognerebbe essere così rapidi come quando si fotografano i ballerini o gli atleti. Giungendo dall'alto, ad esempio in elicottero, al ventiquattresimo piano di uno dei più alti edifici di vetro di fronte al palazzo dell'ONU, si riconosce subito la figura di Millie Johnstone, la donna che ha aperto la prima Scuola per la Cerimonia del Tè Giapponese a New York: un'immagine che compensa l'attività febbrile e frenetica di questa città. Il suo appartamento, uno dei più belli di New York, è arredato con arazzi che ricordano le acciaierie di Bethlehem di suo marito, con collages di Varda e tappeti di lana del Perù, e gode di una vista sul fiume Hudson simile a quella che offre un transatlantico. Una camera si chiude con grate di legno e vetro smerigliato, semplice e lineare. E una stanza giapponese, nel classico stile dettato dall'austerità giapponese. Un divano basso, luce filtrata, una superficie ricoperta da un tappeto di erba per la cerimonia del tè, gli utensili, la teiera, le tazze, la spazzola, il cucchiaio, il tovagliolo, la cialda.

Mrs Johnstone dispensa la calma e la serenità del rituale indossando un kimono blu. La grazia nei movimenti le deriva dal suo passato di ballerina, e il suo profilo del New England si mescola con il disegno regolare e stilizzato dei volti orientali. Crede che gli uomini e le donne di oggi abbiano bisogno di imparare il riposo e la meditazione per poter affrontare la vita in una città così frenetica.

Nei quartieri alti, in una casa privata, in un appartamento che si affaccia su di un cortile posteriore come ce ne sono ancora molti a New York, vive una donna elegante, slanciata, attraente: la dottoressa Inge Bogner. Seduta su una sedia profonda, di plastica bianca e nera, di stile moderno, lavora a maglia, parla con voce morbida, con un'espressione vivace e penetrante e con la più alta conoscenza della lingua inglese; Inge Bogner esercita un'autorità sulla vita di New York a due livelli, che insieme costituiscono un cerchio sempre più ampio e difficile da misurare.

Studia le nevrosi che genera questa città, ogni giorno, ogni ora, creando un circolo di salute, di forza rinnovata, perché New York è come un enorme computer, spietato con gli esseri umani. Inge impartisce consigli ai ragazzi in difficoltà con la commissione di leva, ai genitori che non sanno come fare i genitori, agli artisti sconfitti dalla legge del mercato, a chi è confuso, scoraggiato, perduto.

É nata in una piccola città della Baviera. Suo padre era un medico famoso per il suo liberalismo. La sua seconda attività è la politica, così che i suoi insegnamenti, il suo intuito psicologico non vengono applicati in uno studio, individualmente, ma rappresentano gli ideali cui essi mirano. Non teoria, ma pratica. Ha partecipato a manifestazioni, ha camminato per le strade dei suoi vicini in cerca di voti. E una donna d'azione, in armonia con i propri istinti.

Xavore Poue è una pianista professionista che si sta esercitando per un concerto in uno studio di New York. É una donna alta e bella. Ma è

più conosciuta come la persona che scrive l'oroscopo per «Harper's Bazaar». Gli oroscopi mensili sono scritti con poesia e immaginazione, e anche se non si adattano alla persona cui sono rivolti, ognuno spera che lo siano. E destino: una vita disegnata da un artista è preferibile alla realtà, perché la sua ambiguità da spazio agli imprevisti.
La sera di San Silvestro è l'unica a praticare il classico rituale di versare piombo fuso nell'acqua fredda e leggere i geroglifici che si formano come predizioni sul futuro.
Ha studiato i minerali, le erbe, i cibi salutari, e collega l'astrologia ad altre scienze. Mi fiderei del ritratto che fa di chiunque, perché lei, come un amante, vede l'io potenziale nelle persone. Lei stessa è figlia dei nostri tempi, e così sa leggere nelle loro intenzioni.
Ora passeggiamo per il Village, verso ovest nella famosa Bleeker Street, lasciandoci alle spalle i caffè e i rock club dove cominciano i negozi di antiquariato e le botteghe di arti e mestieri. Visitiamo la più grande scrittrice d'America, Marguerite Young. L'arte è la vita notturna degli individui. Marguerite Young descrive il subconscio degli americani proprio come Joyce descriveva quello degli irlandesi. E profondamente coinvolta nell'attività di questa vastissima vita notturna del subconscio. Il suo appartamento è arredato tutto in rosso, pieno di collezioni di bambole, angeli, soldatini di piombo, cavalli da circo, ricordi, conchiglie, collane indiane - un paradiso per i bambini. Le pareti sono ricoperte di libri. Già famosa grazie al suo classico Miss Macintosh, My Darling, Marguerite Young è una persona semplice, continua a insegnare, mangia nei drugstore, parla con chiunque, vive intensamente dentro il libro che sta scrivendo, così da portare il lettore nel mondo che esplora in quel momento, nei suoi aspetti comici, nei suoi aneddoti, nelle sue infinite associazioni. Questa donna dallo sguardo terreno, schietta, tipica americana occidentale, ci trascina in giochi semantici, nei movimenti elastici dell'immaginazione più selvaggia. Per l'America che guarda soltanto il proprio aspetto diurno, questa oceanografia del profondo è un vero fenomeno. Mentre lavora, copre con le pagine tutto il pavimento, i mobili, le librerie, i divani, le poltrone, le sedie. Un giorno cadranno tutti sulla città di New York eclissando la pioggia di carta per gli astronauti.
In un'altra casa rosa vive una figura ancora più simbolica tra le donne di New York, perché abita in una casa lussuosa ma senza serenità, e scrive libri di poesie tra telefonate, parrucchieri, sarti, frivolezze, vita mondana. E giovane e bella, onora le pagine dell'«Harper's Bazaar», è irrequieta, travolgente, frenetica, presta attenzione solo per un minuto, inizia cento nuove vite al giorno, desidera vivere in un aranceto in California, tornare a Hong Kong, o in Cambogia, incontra chiunque abbia un certo nome, capita dalla sua bambina mentre prende un po' d'aria al parco insieme alla governante, dice di non poter vivere scrivendo poesie tutto il giorno, allora si mette a studiare il cinese e scrive di questo, delle conchiglie, è ovunque, conosce chiunque, non si ferma mai come un colibrì femmina, e deve scrivere il suo ronzio, la poesia: come e quando? Non si sa.

Quando telefona è un grido di dolore, tipico dei bas newyorkesi, perché è ripetitiva: New York è un veleno (l'ambizione), nessuno crede nell'amicizia. La vita non è reale (a New York). Sono solo, confessano le persone a telefono, dietro al piacere lo sfarzo, la superficie metallica, l'incanto, l'attività. La poesia nasce sorridente, arguta. E bello sorridere, scivolare, spinti da cosa? Chi? Da Fünf von vier Millionen, apparso su «Merian», Amburgo (numero 9/volume XXIII).

Lou Andreas-Salomé.
la prima donna moderna.

Non conoscendo a fondo la vita di Lou Andreas Andreas Salomé la nostra immaginazione è portata a interpretarla come la battaglia di una donna per l'indipendenza. Ne accettiamo i misteri, le ambivalenze, le contraddizioni, perché caratteristiche analoghe a quanto sappiamo della donna moderna. C'è ancora molto da dire sull'interiorità e sulle reazioni profonde, sugli impulsi del subconscio delle donne. La storia e la biografia devono essere riscritte. Non possediamo ancora un punto di vista femminile per valutare le donne perché per anni i tabù hanno imposto il silenzio sulle rivelazioni dell'inconscio. Spesso le donne sono state punite dalla società e dalla critica quando si sono arrischiate di portare alla luce queste rivelazioni. Alle biografie delle scrittrici è stato applicato un metro di giudizio completamente diverso.
Lou Andreas-Salomé è il simbolo della battaglia per superare le convenzioni e le tradizioni nelle idee e nella vita. Come può una donna intelligente, creativa, originale rapportarsi a uomini di genio senza essere travolta dalla loro personalità? La battaglia della donna moderna consiste nel conflitto tra il suo desiderio di fondersi con il proprio uomo mantenendo al tempo stesso una propria identità separata.
Lou visse tutte le fasi e le evoluzioni dell'amore, dal dono al rifiuto, dal suo sbocciare al suo morire. Si sposò e condusse una vita da non sposata, amò uomini più grandi e più giovani di lei. Era attratta dal talento, ma non voleva essere soltanto un'allieva o una musa. Nietzsche confessò di aver scritto Zarathustra ispirato da lei; diceva che Lou capiva la sua opera come nessun altro.
Per molti anni Lou subì il destino di tante donne brillanti unite a uomini brillanti: era conosciuta solo come l'amica di Nietzsche, Riike, Freud, anche se la pubblicazione dell'epistolario con Freud ha mostrato come questi la trattasse alla pari e cercasse la sua opinione con rispetto. Scrisse il primo studio femminista sulle donne di Ibsen e uno studio sull'opera di Nietzsche. Ma la maggior parte dei suoi libri non sono più pubblicati, e pochi, se ne esistono, sono stati tradotti in inglese.
Anche se ispirò Riike, si ribellò alla dipendenza da lui e alle sue depressioni. Il suo amore per la vita era seriamente provato, e alla fine, dopo sei anni, troncò la relazione perché, come disse, «Non posso essere fedele a nessun altro se non a me stessa». Aveva il suo lavoro da portare avanti, e doveva rimanere fedele alla sua natura

espansiva, alla sua passione per la vita, alla propria opera.
Risvegliò il talento degli altri, lasciando però spazio al proprio.
Si comportava come tutte le forti personalità del suo tempo, di cui abbiamo ammirato gli struggimenti romantici quando erano uomini.
Aveva un forte senso dell'amicizia e dell'amore, ma non si faceva travolgere dalle passioni dei romantici che spingevano a scegliere la morte piuttosto che la perdita di un amore. Eppure Lou ispirava passioni romantiche. Era all'avanguardia, per i suoi tempi, nelle attitudini, nei pensieri e nell'opera.
Era naturale che Lou mi affascinasse, mi ossessionasse. Ma mi chiedevo che cosa Lou significasse per una giovane donna, una giovane donna creativa e moderna. Decisi di discutere di lei con Barbara Kraft, autrice di uno studio su Lou: «Durante la sua vita Lou Andreas-Salomé fu testimone della fine della tradizione romantica, e divenne parte nell'evoluzione del pensiero moderno che si impose con l'avvento del ventesimo secolo. Andreas Salomé è stata la prima "donna moderna". Le sue discussioni con Nietzsche e Riike anticiparono le posizioni filosofiche dell'esistenzialismo. E grazie alla sua collaborazione con Freud, ricoprì un ruolo importante nello sviluppo iniziale e nella pratica della teoria psicanalitica. Cominciai a vederla come un'eroina - una persona degna di essere venerata come un eroe, nel senso più positivo del termine. Oggi le donne soffrono tremendamente della mancanza di un'eroina in cui identificarsi».
Barbara, del resto, sapeva che la mancanza di personaggi femminili eroici era dovuta al fatto che le loro biografie solitamente erano scritte da uomini.
Parlammo delle ragioni che spingevano Lou Andreas-Salomé a passare da una relazione all'altra.
Notammo che lei, da giovane, temeva di essere dominata da Nietzsche, il quale era alla ricerca di un discepolo, una persona che avrebbe portato avanti il suo lavoro. Dopo aver letto le sue lettere a Riike, è subito chiaro il motivo per cui, dopo sei anni, sentì che la relazione con il poeta si era ormai esaurita, e che doveva andarsene, Lou dimostrò una forte tenacia nel voler mantenere la propria identità. Quando discuteva con Freud riusciva a esprimere con delicatezza e tatto le proprie intuizioni femminili, e ciò portò Freud a rispettare le sue opinioni. Conservava la propria indipendenza anche quando era circondata da uomini potenti e opprimenti. Poiché era una donna bellissima, il loro interesse nei suoi confronti spesso passava dall'ammirazione alla passione; e quando non ricambiava questi sentimenti veniva considerata frigida.
Metteva in pratica i bisogni profondi del suo inconscio, e in questo consisteva la sua libertà. Considerava l'indipendenza come l'unico modo per muoversi. E muoversi significava crescere ed evolversi costantemente. Prese a modello la vita degli uomini, ma non rinunciò alla propria femminilità.
Voleva avere la libertà di cambiare, di evolversi, di crescere.
Sosteneva la propria integrità contro le definizioni sentimentali e ipocrite dei concetti di fedeltà e di dovere. É unica nella storia del suo tempo. Non fu affatto una femminista, ma una donna che lottò contro la parte femminile di sé per mantenere la propria integrità

personale.
Originariamente pubblicato come prefazione all'edizione tascabile di My Sister, My Spouse.
Una biografia di Lou Andreas-Salomé, di H.F. Peters (New York, W.W. Norton, 1974).

La scrittura delle donne.

Le donne sono sempre state scrittrici. Questa è stata l'unica attività che non si è mai scontrata con i ruoli che sono stati loro imposti o con le limitazioni e le restrizioni che la donna ha dovuto fronteggiare nel suo sviluppo professionale. Ma questo è uno splendido momento per le donne: il mondo è diventato finalmente consapevole delle loro conquiste. Perché anche come scrittrici le donne hanno sempre incontrato pregiudizi, o quanto meno indifferenza. A volte hanno assunto un nome maschile per poter sostenere la propria opera: George Sand, George Elliot. E l'elezione di Colette a membro dell'Accademia di Francia fu aspramente osteggiata in base alla motivazione che scrivesse soltanto storie d'amore e di complicate vicende personali.
Le restrizioni e le limitazioni imposte alle donne hanno dato alla loro scrittura una nuova dimensione:
essa ha tratto vantaggio dall'essere il loro unico mezzo di espressione. E le donne l'hanno perfezionata.
Nell'anno 900 una donna giapponese scrisse la prima cronaca della vita di corte, Storia di Genji, il principe splendente, che non ha niente da invidiare all'opera di Proust per sottigliezza psicologica e cura dei dettagli.
La scrittura femminile può serbare la nuova intensa luce dell'analisi che il movimento femminista le ha portato. Questa luce può dare capacità di giudizio e di valutazione critica. Donne come Anna Balakian e Sharon Spencer sono diventate critici acuti e penetranti.
La donna non è stata sempre coinvolta nelle questioni storiche e politiche, e questo l'ha portata a rivolgere la sua attenzione su problemi più profondi, quelli dei valori umani, dei turbamenti umani, e del valore dei rapporti tra le persone che soli possono sorreggere la nostra umanità minacciata dalla tecnologia e dal potere politico.
La storia dell'uomo non è altro che la descrizione della sua sete di potere e della sua conseguente perdita di umanità. La scrittura delle donne può indicare una nuova direzione femminile.
Dice Yoko Ono: «Possiamo evolverci piuttosto che ribellarci, unirci piuttosto che rivendicare l'indipendenza e sentire piuttosto che pensare».
Una corretta valutazione, una prospettiva e un riconoscimento appropriati della scrittura femminile ci possono aiutare a equilibrare le forze sbilanciate del mondo di oggi. Se abbiamo avuto un eccesso di ira, di violenza, di odio, nella scrittura femminile possiamo trovare la costante devozione verso l'amore e la pace.
Da Femmine Sensibility: A Forum, Thè Harvard Advocate (inverno 1973).

LO SCRITTORE E I SIMBOLI.

Mi chiedono spesso: come nasce una storia?
La creazione di una storia è una ricerca di senso.
Gli oggetti, gli avvenimenti, i personaggi, sono sempre lì, come per il pittore, ma l'elemento catalizzatore è il rapporto tra dramma esteriore e interiore. Il significato è il dramma. Il senso è quanto illumina i fatti, li coordina, li rende concreti. Ad esempio: tempo fa mi trovavo nell'antica città di Antigua. Ogni cosa intorno a me era romantica, drammatica, pittoresca. Tutti elementi perfetti per scrivere una storia.
Un vulcano, le rovine dei Maya, i costumi dei Maya, un popolo misteriosamente silenzioso. Tuttavia niente di tutto questo, compilato, catalogato, avrebbe dato origine a una storia. Avrebbe potuto produrre soltanto un documentario di viaggio. Per tre giorni vagai attraverso la città sapendo di non possedere una chiave per comprenderla, di non avere una storia. Poi venni a sapere di una donna che aveva voluto prendere il sole su una terrazza ed era stata attaccata da un avvoltoio. Da allora cominciai a osservare gli avvoltoi: il fatto inquietante che non si sentissero uccelli cantare, la straordinaria assenza di suoni nell'aria, era questo che dava ad Antigua la sua immobilità. La chiave di lettura di Antigua era la morte. Una volta compreso questo, una volta compreso che la morte era il tema dominante di Antigua, allora potevo raccogliere tutti gli elementi, le immagini, gli umori della città; e quando fui profondamente consapevole dell'atmosfera della città, riuscii anche a notare per la prima volta queste stesse caratteristiche tra la gente che aveva scelto di viverci, quel gruppo di americani che conduceva una forma di vita statica, sospesa. Senza questa luce che viene da dentro di noi, non riuscirai mai a ottenere niente se non una vita ferma. Con questa chiave potevo andare tanto in profondità e tanto lontano quanto desideravo, spingendomi oltre con l'associazione di idee: perché gli avvoltoi, il silenzio erano i simboli più adatti ad Antigua? Le rovine, ovvero l'aspetto esteriore della morte, corrispondevano a una morte interiore? Il silenzio dei Maya era simile alla morte, come se l'eruzione vulcanica che aveva distrutto la loro città secoli prima avesse sepolto con essa anche la loro anima. La gente che era attratta da quella città sembrava avesse raggiunto un punto morto nella propria esistenza. Il tema della morte poteva essere sviluppato all'infinito, estendendosi nel passato e nel presente, nel personale e nella storia.
L'arte dello scrivere può includerne molte altre.
Uno scrittore può possedere l'occhio del pittore, come Proust, l'orecchio del musicista, come Joyce, il ritmo del ballerino, come la prosa di Isabel Bolton in Do I wake or sleep. Può possedere la sensibilità del chiaroveggente, come Isak Dinesen nel suo libro sull'Africa; le qualità profetiche di chi predice il futuro, come Huxiey ne Il nuovo mondo. Può avere il senso della forma proprio dello scultore, la conoscenza dei tessuti dello stilista, l'occhio per gli sfondi paesaggistici del direttore di scena. Deve essere un architetto per dare una casa ai suoi personaggi, un entomologo, un botanico. Ha bisogno di conoscere tutte le arti e le scienze per

rivelare ogni aspetto dell'individuo.
Deve essere un abile detective degli aspetti più nascosti dell'uomo, poiché noi ora sappiamo che ciascun uomo è l'interprete di se stesso, e che i cosiddetti realisti che credevano di riprodurre la natura dell'uomo stavano riproducendo soltanto le sue interpretazioni, le maschere attraverso cui nascondeva accuratamente il suo io più profondo.
Il ritmo accelerato della vita moderna non potrebbe esistere senza il suo complemento in letteratura.
Ciò richiede una maggiore condensazione. Il vero significato, il vero scopo dell'astrazione non è una disidratazione dell'esperienza, ma un estratto, una distillazione della sua essenza per raggiungere una maggiore intensità.
Ci sono poi delle percezioni che si possono comunicare soltanto con il ritmo, le cadenze di un umore, di un discorso, il pulsare vitale come nella musica jazz. La poesia non ha solo uno scopo decorativo.
Con il ritmo, le ripetizioni, la composizione sinfonica, le vere pulsazioni vitali vengono trasmesse come per contagio, e l'emozione penetra nel sangue.
Quando dico che compongo come un musicista, o come un pittore, potrei anche aggiungere che compongo seguendo e obbedendo alle regole dei ritmi e degli umori vitali, esagerando con le parole, consumandole, ammassandole, riproducendo le idee e le sensazioni come si riproducono le cellule, obbedendo innanzitutto alle leggi della spontaneità e dell'entusiasmo.
Ad esempio, mai potrei scrivere di ciò che mi annoia, di ciò che non mi interessa, perché l'emozione con cui si scrive si trasmette per contagio a chi legge.
Lo scrittore annoiato e indifferente comunica la sua noia e la sua indifferenza anche quando non ne è consapevole.
Ogni autore conosce momenti di paralisi, di stagnazione, quando il lavoro sembra completamente bloccato. Ho capito che questi ostacoli sono di natura psicologica, più che tecnica. Ho analizzato i miei blocchi e mi sono chiesta: di cosa ho paura? Di trasgredire i tabù ed essere poi sottoposta a rappresaglie e critiche? Ho paura di risultare ridicola? Temo che l'argomento sia troppo complesso, troppo difficile per me? É la paura infantile delle conseguenze della verità? Di ferire gli altri? Di rivelare segreti che non ci appartengono? Ci sono così tanti timori. Temiamo di esporci anche quando non scriviamo di noi stessi. Le difficoltà tecniche dello scrivere sono spesso connesse a difficoltà psicologiche: timidezza, indecisione, tensione, tutto influisce sulla scrittura. Un ostacolo è rappresentato dalla consapevolezza dello scrittore verso i molti tabù che la società ha imposto sulla letteratura; un altro è la propria censura inferiore. La soluzione per superare questi ostacoli sta nell'arte e nel gusto. C'è sempre un modo piacevole di dire la verità, di rivelare gli strati più profondi dell'esperienza, e il simbolo è uno dei mezzi con cui ci possiamo difendere dalla persecuzione organizzata contro la verità. L'arte è il modo più efficace per sconfiggere la resistenza umana alla verità.
L'arte moderna è il ritorno al simbolo, e il simbolo è il

riconoscimento del contenuto emotivo e spirituale di ogni azione e di ogni oggetto intorno a noi. E la decodificazione di questo contenuto a diventare uno stimolo magnifico alla nostra intelligenza e al nostro senso di avventura e di esplorazione. La nostra vita occidentale è diventata meccanica, funzionale, priva di significati. Non si può tornare indietro, ma c'è la possibilità di rivestire il presente di significati, scavando nelle profondità che vengono sommerse dalle attività di superficie, e mantenendo un equilibrio tra l'aspetto emotivo e quello spirituale, così che possano nutrirsi l'un l'altro. L'inconscio dell'uomo è tuttora ricco di immagini e di sensazioni, nonostante le pressioni eternamente subite nella direzione opposta.

Non è diventato un robot, ma rischia di perdere la capacità di esprimersi se accetta l'impoverimento della lingua, la spaventosa semplificazione dei rapporti con gli altri.

Se la scrittura simbolica appare a prima vista tanto esoterica, è solo perché riflette la sotterranea vita spirituale di cui la maggior parte delle persone non è a conoscenza, ed è davvero un peccato che queste ne diventino consapevoli solo quando, reprimendola e rifiutandola in modo eccessivo, cresce distorcendosi in nevrosi e comincia a guastarsi come un cancro dell'anima.

Le nuove ricerche nell'inconscio avvicineranno la gente alla poesia, poiché ogni uomo adesso sa di costruire continuamente un sogno che è la copia esatta della propria vita, con le stesse immagini simboliche usate dai poeti, e sa di possedere anch'egli un modo sottile di rappresentare il significato nascosto, misterioso, della propria vita e del proprio carattere.

Oggi la preoccupazione dello scrittore per il disordine psicologico non deriva da un interesse per la malattia, ma dalla consapevolezza che noi tutti soffriamo di una nevrosi collettiva rivelatasi e manifestatasi con la guerra.

L'uomo moderno rischia di perdere la propria identità, come Kafka ha raccontato così bene nei suoi romanzi, e cerca di riconquistare la propria anima perduta facendo ritorno agli strati più profondi della sua personalità non ancora intaccati dalla vita moderna.

C'è una nuova dimensione nello stile e nella realtà.

Il simbolismo ha un altro potere: la nuda verità è intollerabile ai più, e l'arte è il modo più efficace per superare la resistenza contro la verità. Gli esseri umani costruiscono barricate contro la verità, innalzano fortezze, e alcune di esse possono essere distrutte soltanto grazie al potere dinamico del simbolo che penetra direttamente nelle emozioni.

I fatti riportati oggettivamente, senza che intervenga il potere dell'artista a illuminarne il significato, non ci danno alcuna esperienza emotiva, e nulla che non venga scoperto attraverso i sensi ha il potere di cambiare le nostre vite. E un fatto noto, ad esempio, che nessun caso di nevrosi è mai stato curato grazie alle ricerche riportate in tutti i libri di psicologia.

L'unica cura efficace è un'esperienza emotiva, intima, con l'analisi e l'analista.

La scrittura contemporanea può sembrare oscura o misteriosa. Il giro

di vite di Henry James, Bosco di notte di Djuna Barnes, sono uno stimolo all'immaginazione e al potere creativo dell'uomo. Uno stimolo tale che deve essere soddisfatto, perché mette al riparo dall'atrofia, dalla mediocrità. Il senso di perdita di una centralità, di un punto fermo, è dovuto al fatto che l'uomo ha rinunciato alla propria integrità personale che lo rende parte di un tutto, vivace, dinamico, perspicace.
Questa ricerca dell'io nell'intricato labirinto dell'uomo moderno è il tema centrale della mia opera.
Ma non puoi raggiungere l'unità e l'integrità senza innanzitutto sperimentare pazientemente ogni parte di quel labirinto di falsità e delusioni in cui l'uomo ha perso se stesso. E puoi trascendere il tuo personale non evitandolo, ma confrontandoti, venendo a patti con esso.
Il simbolismo e la fantasia sono apparsi a molti anche come una forma di fuga dalla realtà, spesso criticati come palliativi o droghe. Ma l'analista sa che è soltanto in questo territorio che si può cogliere l'uomo intimo e segreto. Spesso ci rivolgiamo al potere magico delle leggende, dei miti, delle favole, ma non ci chiediamo mai perché abbiano su di noi un potere tale che lo sviluppo della scienza non può dissolvere. Ma è stata proprio la scienza, il freudismo, a dimostrare che i miti e le leggende contengono in grandissima parte le reali esperienze dell'uomo, e che tanto a lungo resistono perché corrispondono alla sua anima più profonda. Persino alla luce della più fredda analisi, il sogno esprime i più intimi desideri dell'uomo, che maschera, o tradisce, ma che non può distruggere interamente.
E per questo che tutti i miei libri finiscono con un ritorno alla dimensione del sogno, non inteso come fuga, ma come chiave per il personaggio. Descrivo molte volte, in modi diversi, la perdita del vero io nei rapporti con gli altri, e il ritorno all'origine, dove giace ancora imprigionato.
Un altro elemento di disturbo della scrittura simbolica è che il suo significato non sempre si coglie, si analizza o si esprime con l'intelligenza. Ha un carattere penetrante, contagioso, coinvolgente come la musica, se solo le permettessimo di crescere in noi senza timore. Noi non abbiamo alcuna familiarità con il potere magico della verità come gli antichi ne avevano invece con i loro maghi.
La qualità più costruttiva della scrittura, che mira a rivelare i lati più nascosti di un personaggio, è che una volta appreso quali modelli hanno creato l'esperienza drammatica nel personaggio, allo stesso tempo impariamo che si è liberi di dare vita a un personaggio ogni volta che troviamo il coraggio di liberarci di tutte le distorsioni e le falsità. Persino in un mondo dominato dal caos c'è la possibilità di trovare un ordine personale, e questo a sua volta prediligerà il più grande. Persino in un mondo di conflitti e di guerre c'è la possibilità di trovare l'armonia nei rapporti umani, e questo a sua volta contagerà i rapporti tra le nazioni.
Quando affermo che per raggiungere la pienezza è necessario innanzitutto chiarire le storture personali, non intendo che dobbiamo necessariamente focalizzare la nostra attenzione sull'aspetto personale, ma che se rifiutiamo di riconoscere il caos che è dentro di noi non comprenderemo mai oggettivamente cosa sta succedendo al di

fuori. Non sapremo porci in rapporto col mondo esterno, prendere posizione nei confronti di esso, valutarlo. Solamente quando le lenti interne della nostra vista saranno chiare potremo muoverci in direzione di un ordine e di una creazione più ampi. E questo il motivo per cui credo che la scrittura soggettiva sia preziosa e necessaria.

L'irrazionale, l'inconscio, ora sappiamo che è l'aspetto più importante del nostro carattere, ma come ogni aspetto della natura può essere progettato, esplorato, compreso e conquistato. Possiamo prendere come esempio di lucido adattamento letterario dell'irrazionale l'opera Impressioni di follia di Anna Kavan, una scrittrice poco conosciuta che ha descritto personaggi irrazionali nel modo più lucido, chiaroveggente, compassionevole, così che le loro motivazioni ci appaiano con chiarezza, e così meritevoli di comprensione, come altri personaggi a noi più familiari. Affermare che simili esplorazioni sono pericolose o eccessive equivale a dire che non vogliamo scalare il monte Annapurna perché altrimenti ci ghiacceremmo le dita, o che non ci avventuriamo nella foresta amazzonica per paura della malaria.

Ogni avventura, ogni esplorazione ha i suoi rischi, ma non sono certamente più grandi di quelli che si corrono vivendo un'esistenza innaturale che soffoca la nostra immaginazione, né più pericolosi dell'accettare una vita standardizzata che non si accorda con il nostro temperamento. Infatti, sappiamo bene che la repressione genera molti più danni dell'avventura:

può causare delinquenza, crimine, nevrosi e psicosi.

Possiamo avventurarci in un regno qualsiasi con coraggio e acume sufficienti. E oggi gli avventurieri dello spirito dovrebbero smettere di temere l'irrazionale e capire che è una fonte di immense ricchezze.

Una simile conoscenza sconfigge il concetto statico di fatalità. Il nostro destino è ciò che chiamiamo carattere. Più conosciamo questo carattere, più possiamo guidare il nostro destino e raggiungere il pieno sviluppo. Ma dove sono gli intrepidi esploratori del nostro mondo interiore? Abbiamo palombari che si immergono nelle profondità marine, uomini che scendono nelle grotte per studiare gli strati geologici della terra, scienziati desiderosi di raggiungere altri pianeti, ma pochi, a parte alcuni dottori e qualche scrittore, vogliono immergersi nel territorio inesplorato della nostra vita irrazionale. L'artista crea attingendo a questa fonte, e così si è guadagnato un po' di diffidenza dell'individuo medio. E poiché l'irrazionale e l'inconscio sono stati il principio dell'arte, l'artista stesso ha indugiato in un atteggiamento anticonvenzionale che può essere sembrato ad alcuni incomprensibile, ma che deriva in molti casi da una integrità e da una sincerità più profonde nei confronti dei propri desideri e della propria natura. É per questo che ho scelto di scrivere di artisti. Ero interessata a coloro che avevano scelto di vivere secondo i propri impulsi, piuttosto che a quelli che si adattavano agli schemi sociali convenzionali.

Alcuni scrittori hanno messo in evidenza i flussi dell'irrazionale, ma come reporter incapaci di trarre dalle loro scoperte conclusioni

filosofiche o psicologiche, hanno vuotato le loro reti piene di caos e ne hanno gettato i frammenti e le assurde giustapposizioni ai nostri piedi. Questo è ciò che hanno trovato in fondo al loro inconscio. Ma pochi gli hanno dato una forma, un significato, filtrandolo e riordinandolo con intelligenza. Hanno lasciato a noi il compito di interpretarlo. Sto pensando a molti degli scrittori surrealisti. I surrealisti hanno proposto molti argomenti di questo genere. Il passo successivo per noi era analizzare questo materiale così come ci si presentava.
Ma non possiamo aspettarci che sia chiaro tutto in una volta, non più di quanto avviene con i misteri della natura. Questi sono i misteri della nostra natura, ma recentemente indagati da Freud.
Il mondo inferiore è perlopiù in contrasto con il nostro mondo superficiale. Innanzitutto è in balia del flusso (come la vita stessa), ha una forma e un'organizzazione diverse. Inoltre può essere paragonato al jazz. E una musica non scritta, nel senso che viene sempre improvvisata: è dominata dalla libera associazione di idee e immagini. Gran parte di essa non è chiara all'intelligenza, ma è percepita e compresa dalle emozioni. Questo è il segno della sua autenticità: se proviene dalle fonti nascoste, tocca le corde dei nostri sentimenti. Solo con il sismografo delle emozioni si può distinguere tra inconscio autentico e fasullo. Nel 1949 la New Direction pubblicò un libro che fu presentato come la prima opera surrealista in America: era Thè Cannibal di John Hawkes, che dimostra come gli scrittori possano anche essere dei falsari, assolutamente capaci di contraffare l'inconscio (un'anima, un potere creativo o poetico). L'artista, come qualsiasi altro uomo, è capace di rubare ciò che non è in grado di creare.
Ma se ci sono molti falsari, ci sono pochi esploratori, pochi disposti a rischiare grosso nelle mani dei critici, e ancora meno pronti a scoprire la giungla nascosta di quelli che Martha Graham chiamava «i regni oscuri del cuore». Sono pochi gli eroi dell'inconscio, ma dobbiamo riconoscere che essi sono adeguatamente oltraggiati: Freud, Proust e Joyce, Kafka, Djuna Barnes. Non c'è avventura senza pericolo.
L'uomo è stato esaminato, esibito e frammentato, ma come altri elementi, sottoposti a esperimenti scientifici solamente per esaminare i frammenti separati: con il microscopio proustiano, con gli specchi di parole joyciani, con i nuovi mezzi di tutti i tipi che non abbiamo mai posseduto prima - relatività della verità e analisi della profondità. L'uomo non è mai stato integro, nel senso antico del termine, come credevamo che fosse ogni essere razionale. Ma è integro in un modo diverso da quello da noi conosciuto:
dobbiamo soltanto fare nuovi collegamenti, nuove unioni per giungere a una verità ancora più profonda sulla natura umana. Sembra che recentemente abbiamo fatto marcia indietro, e ciò è accaduto perché le scoperte di Freud hanno rappresentato uno shock per le nostre anime legate alle convenzioni, tanto che abbiamo preferito nasconderci nel mito della collettività che poteva funzionare solo con esseri umani che avevano rinunciato alla loro esistenza individuale.

Ora sappiamo che non è così.
Usiamo parole consumate e valori consumati e definizioni ormai abbandonate per ostacolare il lavoro dell'artista, come nessuno scienziato farebbe mentre sta lavorando a una nuova scoperta. Ogni scoperta ha il proprio linguaggio. Continuiamo ad applicare al carattere dell'uomo definizioni assolutamente banali e prive di significato. Oggi c'è un diverso concetto di pienezza, un modo diverso di completare e maturare.
La nostra ansietà cesserà quando scopriremo di poter guidare noi stessi dal nostro centro e dal vero nucleo delle nostre anime.
L'effetto sulla comunità la renderà più forte e intelligente.
Pubblicato per la prima volta in Anaïs: An International Journal, volume 4, 1986. Una versione precedente, e per certi aspetti diversa, apparve in Two Cities (Parigi, 15 aprile 1959).

Realismo e realtà.
(1946).

Vorrei chiarire alcuni malintesi che a volte hanno ostacolato la reazione alle mie opere. Questi nascono per lo più dal fatto che io scrivo come un poeta secondo le strutture della prosa e sembra che mi arroghi i diritti di fare il romanziere. Racconto storie di personaggi, è vero, ma la strada migliore per avvicinarsi al mio modo di trattarli è simile a quella di qualcuno che osserva la pittura moderna. Io vorrei che la mia scrittura venisse percepita direttamente attraverso i sensi, come accade con un dipinto o con la musica. Nel momento in cui il lettore comincerà a osservare le mie opere come si osserva la pittura moderna, allora sarà in possesso di una chiave per comprenderne il significato e capirà perché ho tralasciato molte cose che è abituato a trovare nei romanzi tradizionali.
C'è uno scopo e un disegno ben preciso dietro ai miei personaggi così incompleti, impressionistici, mozzi. Può mancare un'intera casa, o un'intera persona, un intero paesaggio ma, come insegna la pittura moderna, una colonna può significare molto più di una casa, e un occhio può comunicare molto più di due occhi, a volte. La scultura di Brancusi cercava la massima espressione del volo di un uccello eliminandone le ali.
Poiché i miei libri nascono nell'inconscio, e quasi mai al di fuori di esso, non differiscono dalla poesia nel tono, nel linguaggio o nel ritmo, ma semplicemente nel fatto che contengono sia il simbolo che la sua interpretazione. Questo processo di distillazione, di riduzione all'essenziale è volontario perché è naturale trattare la materia confusa dell'inconscio, ma poetare e contemporaneamente analizzare è un procedimento troppo sfuggente e veloce per poter contenere degli ornamenti.
Se la scrittura ha l'aspetto del sogno non è perché i drammi che racconta sono sogni, ma perché essi sono così come l'inconscio li vive. Non aggiungo mai un dato concreto o un fatto a meno che non abbia un valore simbolico. Come accade nei sogni, quando in un mio libro compare una sedia vuol dire che questa sedia ha qualcosa di

straordinario da rivelare sulla storia che si sta svolgendo. Solo in questo modo riesco a raggiungere l'intensità e la vivacità di quel genere di drammi così sfuggenti e frammentari che emergono solitamente soltanto nella psicanalisi.
Per poter ottenere una forma e una validità proprie, questi drammi dell'inconscio devono prendere il posto degli scenari troppo vistosi, densi e illusori del nostro mondo esterno che di solito coprono la realtà, così che ci diventino familiari caratteristiche e sviluppi come lo sono le attività del nostro mondo esterno.
Come nei quadri di Mirò, il caos è indicato da una linea, una palla rossa, e spazio. Questo corrisponde alla mia idea secondo cui la scrittura moderna deve avere la stessa velocità del nostro tempo, e deve essere carica e allo stesso tempo leggera come un aereo per poter volare velocemente. Io credo che sia a livello emotivo che scientifico viaggeremo più leggermente e che la scrittura non apparterrà al nostro tempo se non imparerà a viaggiare più veloce del suono!
E come potremo mai volare con romanzi che cominciano così: «Stava seduta sotto una lampada Mazda da 40 Watt». (Ometto il nome dell'autore per non offenderlo).
Le nuove indagini dell'inconscio hanno avvicinato la gente alla poesia: ogni uomo sa di costruire ininterrottamente un sogno che è copia esatta della propria realtà, e lo fa usando gli stessi simboli dei poeti; e sa di possedere un modo molto sottile e complesso di rappresentare il significato nascosto della propria vita.
Di notte ogni uomo sogna con le stesse immagini dei poeti, ma di giorno rinnega e rifiuta il mondo dell'artista come se non gli appartenesse, fino al punto di giudicare questi sogni come sintomo di nevrosi, mentre essi non sono altro che il sintomo della creatività nascosta in ogni uomo.
Queste indagini dell'inconscio ci renderanno più insofferenti verso il lato oscuro del nostro mondo esteriore usato in molti romanzi come difesa contro uno scomodo mondo interiore, come ostacolo che impedisce di raggiungerlo, come impedimento provocato dalla paura; queste indagini ci renderanno ancora più insofferenti verso le azioni insignificanti, verso quegli espedienti del dramma interiore messi in atto dai romanzi cosiddetti realistici, nei quali noi veniamo costantemente ingannati con il pretesto della realtà e dell'esperienza.
La resistenza che si è a volte verificata nei miei confronti è dovuta, credo, al mio modo di usare i simboli, al mio modo di trattare gli oggetti quotidiani non come essi si presentano attorno a noi, così rassicuranti, confortanti punti fermi, come una tazza di caffè, o una sveglia; invece io agisco come un mago di dubbia credibilità e trasformo quella tazza di caffè e quella sveglia in arredi scenici per una storia che assomiglia a un sogno e non alla realtà.
Eppure tutti fanno esattamente questa stessa cosa, come sappiamo, ogni notte, ogni volta che cominciano a interpretare e a drammatizzare il significato profondo delle proprie azioni.
Io vi porto in un mondo che è come il mondo dei sogni, rivestito

soltanto degli oggetti che hanno dimostrato il loro valore simbolico, e non quel valore comune di oggetti che sono i nostri punti di riferimento quotidiano. É perché io accetto il fatto che il mondo del sogno, come il mondo dei miei libri, è realmente il modo con cui noi risperimentiamo la nostra vita, e mi aspetto che la gente riconosca i suoi contorni o la sua mancanza di contorni senza timore (l'elemento del sogno che più infastidisce è che non c'è una struttura, né muri, né porte, né confini...
come nei miei romanzi). Qualsiasi inquietudine crei la mia scrittura, essa può essere soltanto l'inquietudine che la gente prova di fronte a un sogno incompleto ma davvero significativo.
Non posso pretendere di godere dei privilegi del poeta (a lui è concesso il mistero ed è lodato per ciò che non rivela), perché il poeta trova soddisfazione nel generare un flusso di immagini, ma non le sviluppa come personaggi. I misteri diventano più chiari quando si traducono in personaggi e storie, e io tendo verso una maggiore chiarezza, ma mai prima che la realtà del dramma interiore sia completamente fondata.
Gli elementi tradizionali del romanzo non possono più comunicare ciò che sappiamo. E per questo che James Joyce ha smontato i meccanismi del romanzo e ha fatto esplodere la sua scrittura in un vero e proprio flusso ininterrotto. Come afferma Edmund Wilson: «Joyce neì neì VUlisse usò l'Odissea come struttura su cui costruire la sua storia - una storia che, una volta esplosa dalla chiusa personalità di Joyce, colpita dalla verga di Aronne delle libere associazioni, minacciava di crescere e sommergere l'artista come i flussi che l'apprendista fattucchiera libera dalla sua scopa magica».
Ma non è necessario cercare una struttura attraverso i miti classici. Nell'inconscio, una volta svelato, si trovano già strutture e modelli innati. Se saremo capaci di scoprirli, di coglierli e di usarli avremo i contrasti e le forme del romanzo del futuro.
Secondo i modelli del nuovo romanzo ogni argomento verrà presentato solo così come viene scoperto dalle emozioni: dalle associazioni e dalle ripetizioni, dalla memoria associativa come accade in Proust, dalle esperienze ripetitive che sole possono svelare il significato, come nella vita, permettendo di cogliere i modelli interiori e non quelli, ingannevoli, della nostra vita esteriore.
Questi modelli nascosti e mascherati della vita più profonda verranno scoperti e svelati grazie all'intervento dello scrittore che interpreta il significato simbolico delle azioni dei personaggi, e non ne riporta semplicemente i fatti e le parole. L'incoerenza di un simile modo di scrivere, spesso messo in pratica da D.H. Lawrence, è solo apparente, e cessa non appena lo scrittore tocca il livello più profondo, perché l'inconscio crea i modelli e le storie più coerenti in assoluto.
Oggi molti romanzi contengono l'esperienza psicanalitica. Ma è soltanto un puro e semplice espediente. Lo scrittore sa che la psicanalisi ha scoperto strati rimasti ancora nascosti nella letteratura (specialmente in una società in cui le azioni non corrispondono ai più profondi impulsi delle persone;
questo discorso non si riferisce, ad esempio, ai romanzi di

Dostoievskij, in cui i personaggi agiscono secondo gli impulsi dell'inconscio, cosa che noi non facciamo). Ma finora egli ha riconosciuto il potere di questa scoperta soltanto agli analisti di professione, e non ha realizzato che questo potere deve essere parte integrante del suo bagaglio culturale di scrittore.
La conoscenza storica, così come la usarono Joyce e Proust, non è mai stata introdotta nel romanzo come semplice fatto, ma come tratto necessario della visione totale dello scrittore. In tal modo la nuova prospettiva del personaggio, così come viene creata dallo scrittore che conosce l'inconscio, verrà lentamente inserita all'interno del romanzo, senza che ne sia più portavoce un dottore. Lo scrittore ha permesso al medico ciò che credeva di non essere capace di fare lui stesso, scaricando la responsabilità di penetrare nei falsi modelli, nella finzione, aumentando in tal modo la convinzione del lettore che la nevrosi di un personaggio faccia di lui un "caso", e non sia una esperienza molto comune nel nostro mondo, come invece è. Inoltre egli non ha ancora accettato l'attività dell'inconscio, il dramma dell'inconscio come parte integrante di tutti i suoi personaggi.
Una donna si lamentava con un amico del suo cattivo stato di salute, e l'amico le disse: «Con tè sono certo che questa non è una nevrosi». «Non lo è di certo», disse la donna malata, «non è nevrotico. E semplicemente umano».
Se noi accettiamo la nevrosi come parte del nostro essere umani questa non sarà più "un caso" letterario e diventerà una delle fonti più ricche del romanzo.
Non si può negare che noi soffriamo di una forma di nevrosi collettiva, e il romanzo che non affronti questa situazione non è il romanzo del nostro tempo. La nevrosi collettiva non può più essere liquidata come fatto eccezionale, patologico o decadente. E una conseguenza diretta della nostra società. Non appena accetteremo tutto questo saremo pronti ad affrontarne le cause e a metterci in rapporto più profondo con la storia.
Finché rifiuteremo di organizzare il disordine che è dentro di noi, non riusciremo mai a capire obiettivamente ciò che succede al di fuori. Non saremo mai in grado di metterci in relazione col mondo esterno, di prendere posizione, di giudicare storicamente, e di conseguenza non saremo capaci di agire. L'attenzione dello scrittore per il malessere interiore non è morboso né è passione per la malattia, ma rispecchia fedelmente il dramma del nostro tempo. Per provvedere a ciò è necessaria molta esperienza. Tutti quei romanzi che contribuiscono alla nostra immobilità emotiva accrescono la nostra cecità. I romanzi di questo tempo non riflettono la vita ma il timore della gente per la vita, per l'esperienza, per i livelli più profondi della conoscenza di sé grazie ai quali possiamo sconfiggere il dramma.
Neanche la cronaca, che è l'estremo opposto della scrittura dell'inconscio, è fedele alla realtà, perché i fatti esposti oggettivamente, scientificamente, statisticamente, senza che l'artista possa comunicarne il significato, non ci danno un'esperienza emotiva. E nulla che non riusciamo a scoprire emotivamente avrà il potere di modificare la nostra visione del

mondo. Nella cronaca veniamo una volta di più defraudati dell'esperienza, e la realtà viene sostituita con il realismo.
Quando dico "esperienza" c'è qualcuno che si intimorisce, che pensa che "esperienza" significhi prima di tutto provare ogni cosa di cui si scrive. Per esperienza io non sempre intendo l'agire, ma il sentire. Un giorno un giovane scrittore mi disse: «Ho visto un operaio con la mano dilaniata da una macchina. Non ho provato niente». Una persona simile non è soltanto schizofrenica, ma è senza dubbio un cattivo scrittore. Per avere esperienza di ciò non è necessario essere l'operaio cui è successo il fatto.
Sono i sensi la fonte più ricca della scrittura, e quindi il mezzo di comprensione dei loro significati.
Gli strumenti dello scrittore non sono l'inchiostro e la carta, ma il suo corpo, la sensibilità dei suoi occhi, delle sue orecchie, e del suo cuore. Se sono atrofizzati, non deve più scrivere.

Sullo scrivere
(1947).

C'è stato un tentativo di classificare il mio lavoro come una mera rappresentazione di nevrosi, e perciò come una scrittura che tratta temi particolari piuttosto che generali.
Al contrario, io non credo che noi soffriamo di una nevrosi collettiva, ma che questo è esattamente uno dei temi più urgenti del romanzo del nostro tempo: la lotta tra le forze della natura dentro di noi e la repressione e la conseguente distruzione che operiamo di queste forze.
Questa lotta, almeno per il momento, ha portato alla nevrosi, che è semplicemente una forma di protesta contro un modo di vivere innaturale.
E per questo che intendo parlare della scrittura non in termini formali, ma principalmente della naturalezza nello scrivere; perché di fronte a una nevrosi collettiva la cosa più importante per uno scrittore è che non condivida con il nevrotico questa paralizzante paura della natura, causa di così grande sterilità nella vita e nella scrittura di oggi.
Preferisco scrivere di donne nevrotiche perché le donne, più vicine alla natura, hanno dato origine a una forte protesta contro le repressioni.
L'uomo ha affrontato coraggiosamente le forze della natura nel mondo esterno, le ha studiate, dominate e governate. Ma tutto questo, allo stesso tempo, lo ha privato di un intimo contatto con la natura, portandolo a una parziale perdita di potere e vitalità.
La donna ha mantenuto un contatto con la natura (anche nel suo aspetto negativo di distruzione) e sarebbe potuta rimanere il simbolo della natura per l'uomo, perché il suo linguaggio e i suoi mezzi di percezione sono più vicini all'inconscio, sono più irrazionali. Ma ha fallito in questo ruolo, in parte per la sua tendenza a imitare l'uomo e adottare i suoi obiettivi, e in parte per il timore dell'uomo stesso di un contatto completo con la natura della donna.
Forse questo timore nell'uomo ha origine dall'incapacità di dominare

e governare tanto facilmente le forze della natura che si manifestano attraverso la donna.
Tutto ciò ha portato comunque all'assenza, o al fallimento, così frequente oggi, del rapporto tra l'uomo e la donna, ed è una prova drammatica dell'assenza di ogni tipo di rapporto tra l'uomo e la natura.
E finché rifiuteremo di organizzare il disordine che è dentro di noi, non riusciremo mai a capire obiettivamente ciò che succede al di fuori.
Non saremo mai in grado di metterci in relazione col mondo esterno, di prendere posizione, di giudicare storicamente, e di conseguenza non saremo capaci di agire.
Oggi l'attenzione di uno scrittore per il malessere interiore non deriva da una morbosa passione per la malattia, ma dalla consapevolezza che questo è il tema della nostra nuova realtà.
Come lo studioso moderno, lo scrittore di oggi deve affrontare il fatto che questa nuova realtà psicologica può essere esplorata e trattata solo in condizioni di pressione atmosferica, temperatura e velocità incredibilmente alte, e anche nei termini di una nuova dimensione spazio-temporale per cui i vecchi contenitori, ovvero le forme tradizionali e convenzionali del romanzo, sono completamente inadeguate e inappropriate.
E per questo che James Joyce ha frantumato la vecchia forma del romanzo e ha fatto esplodere la sua scrittura in un vero flusso di associazioni.
Molti romanzi moderni sono inadeguati perché riflettono non la nostra esperienza, ma il timore della gente per l'esperienza. Essi ritraggono tutte le evasioni.
Credo che l'esperienza della guerra sarebbe stata meno disastrosa per la vita mentale ed emotiva dei giovani americani se essi fossero stati preparati da una letteratura più vicina alla profonda e primitiva esperienza della nascita, del sesso e della morte.
Per arrivare a questo è necessaria una piena maturità nell'esperienza. I romanzi che contribuiscono alla nostra immobilità emotiva accrescono soltanto la nostra cecità.
E nulla che non saremo riusciti a scoprire emotivamente avrà il potere di modificare la nostra visione.
La fuga costante dall'esperienza emotiva ha creato un'immaturità che trasforma ogni esperienza in un trauma, dal quale l'essere umano non trae né forza né sviluppo, ma soltanto nevrosi.
Frederick Hoffman, a proposito di D.H. Lawrence, afferma: «Lawrence ha intuito il pericolo certo che il romanzo potrebbe affievolire i sensi e presentare un argomento morto in un mondo morto. Ma se è sviluppato come un ritratto vivo, il romanzo diventa immediatamente il mezzo più fluido di un artista, la sua migliore opportunità per trasmettere al mondo il significato del mondo, l'arcobaleno mutevole dei nostri rapporti vitali. Come può l'arte portare a compimento tutto questo? La vita è così incostante che si può sperare di catturare soltanto l'attimo fuggente, di catturarlo vivo e fresco - non l'attimo ordinario di un giorno ordinario, ma il momento critico delle relazioni umane. Come catturare questa oscillazione nella

fredda prigione della stampa, senza rischiare di distruggere il movimento?».
É proprio scrivendo il mio diario che ho scoperto come catturare gli attimi fuggenti. Tenere un diario per tutta la vita mi ha aiutato a scoprire alcuni elementi fondamentali per la vitalità della scrittura. Quando parlo del rapporto tra il mio diario e la scrittura non intendo generalizzare sull'importanza di tenere un diario, né consigliare nessuno a fare lo stesso, ma voglio semplicemente trarre da questa mia abitudine alcune scoperte che possono essere trasmesse ad altri generi di scrittura.
Tra queste, le più importanti sono la naturalezza e la spontaneità. Questi elementi derivano, ho notato, dalla mia libertà di scelta: nel diario scrivevo soltanto ciò che mi interessava veramente, ciò che sentivo intensamente in quel momento, e ho scoperto che questo fervore, questo entusiasmo originava una vivacità che spesso inaridiva in un'opera più formalmente definita tradizionale.
L'improvvisazione, la libera associazione, seguire i propri umori, gli impulsi, generava una serie infinita di immagini, ritratti, descrizioni, schizzi impressionistici, esperimenti sinfonici, ai quali potevo attingere in qualsiasi momento.
Il diario, trattando sempre dell'immediato presente, del recente, del vicino, scritto con forte eccitazione, sviluppava una passione per l'attimo vivo, un'immediata reazione emotiva all'esperienza, che rivelava il potere dello svago che giace nella sensibilità piuttosto che nella memoria o nella percezione critica e intellettuale.
II diario, creando un immenso arazzo, una tela, svelando costantemente la relazione tra passato e presente, costruendo con precisione la loro impercettibile interazione, osservando le ripetizioni dei temi, sviluppava il senso di totalità della personalità. Questo racconto senza inizio né fine, che comprende ogni cosa, e mette in relazione ogni cosa, era un forte antidoto alla mancanza di rapporti, all'incoerenza, alla disintegrazione dell'uomo moderno. Potevo seguire questo modello ineluttabile e ottenere un ventaglio di personaggi ampio e variegato.
Questo rapporto personale con le cose, condannato a essere definito soggettivo e limitato, è secondo me il nucleo dell'individualità, della personalità e dell'originalità. La convinzione che la soggettività sia un vicolo cieco è falsa quanto quella secondo cui l'oggettività conduce a una forma di vita più ampia.
Un rapporto personale profondo si estende oltre il soggettivo verso il generale. Ancora una volta è una questione di profondità.
Il diario mi ha insegnato anche che proprio nei momenti di crisi emotiva l'essere umano rivela più precisamente se stesso. Ho imparato a scegliere i momenti più intensi perché sono i momenti di maggior rivelazione. E il momento in cui il vero sé emerge in superficie, rompe i suoi falsi ruoli, erompe e assume realtà e identità. I momenti di intensa esperienza sono quelli in cui si raggiunge l'interezza e la totalità della personalità.
Enfatizzando questi attimi di intensità, queste esplosioni, sono arrivata a toccare la realtà del sentimento e dei sensi.
La scissione dalla realtà, la frammentazione, lo smembramento

dell'uomo moderno sono stati i temi della letteratura moderna, a cominciare dall'analisi al microscopio di Marcel Proust, passando per il dissolvimento del libero flusso di coscienza di James Joyce, ma nessuno di questi processi si è rivelato decisivo.
La scoperta di una ricchezza comune che scorre segretamente al di sotto della nostra coscienza non avrebbe dovuto portare alla perdita dell'io nella sua totalità. Ma ciò che rimane da fare è una nuova sintesi che comprenda le nuove dimensioni che sono state scoperte.
La nuova dimensione nel carattere e nella realtà richiede la fusione di quei due opposti che sono stati trattati separatamente, da una parte dai poeti, dall'altra dai cosiddetti realisti.
Non sto dicendo di averlo fatto.
Credo fermamente che verrà portata a compimento da quei giovani scrittori, non ancora editi, che sto leggendo ultimamente.
Tenere un diario mi ha anche insegnato che per raggiungere la perfezione stilistica, mantenendo contemporaneamente la spontaneità, è più importante scrivere molto, e fluentemente, come il pianista che si esercita al pianoforte, piuttosto che correggere insistentemente la pagina fino a quando non si inaridisce. Scrivere continuamente, cercare sempre di catturare un certo umore, una certa esperienza. Correggendo troppo si può arrivare alla monotonia, a lavorare su un argomento morto, mentre continuare a scrivere, e scrivere fin quando non si giunge alla perfezione con la ripetizione, è un modo per evitare la monotonia, o di eseguire un'autopsia. Un semplice gioco di gradazioni, di pratica, di ripetizioni - così, quando uno è pronto a scrivere una storia o un romanzo ha già fatto molta selezione.
C'è un altro grave pericolo per lo scrittore, forse il più grande: la consapevolezza dei molteplici tabù che la società ha imposto alla letteratura, e la sua censura interiore. Mentre scrivevo il diario ho trovato un modo indiretto (e femminile) di evitare questa censura interiore ed esteriore. E sorprendente notare come si scrive bene quando si è convinti di non venire mai letti.
Questa sincerità, questa assenza di atteggiamenti, è la fonte più feconda di argomenti. Il compito dello scrittore sta nel rovesciare i tabù piuttosto che accettarli.
Nonostante la mia insistenza nel superare questi vecchi tabù, ho sempre rispettato il potere dell'arte.
La nuda verità è insopportabile per molti, e l'arte è il mezzo più efficace che abbiamo per superare la nostra resistenza alla verità.
Lo scrittore ha lo stesso ruolo di un chirurgo, e deve saper effettuare un'anestesia con la stessa abilità con cui usa il bisturi.
Gli uomini, nella loro resistenza alla verità, erigono fortezze; alcune possono essere demolite soltanto con il potere dinamico dei simboli, che toccano direttamente le emozioni.
D.H. Lawrence afferma: «I simboli non hanno un significato, essi sono parte dell'esperienza umana. Un insieme di esperienze emotive è un simbolo. E il potere del simbolo sta nel far emergere l'io più profondo, emotivo, dinamico, primitivo».
Il fatto che l'uomo continui a sognare per simboli dimostra quanto sia ancora strettamente legato a questa originaria percezione emotiva.
Ma è molto più interessante, in realtà, parlare di ciò che non è

ancora stato fatto.
Ad esempio, credo che la scienza possegga una grande riserva di simboli. Gli antichi simboli romantici non corrispondono più alla nostra realtà.
La scienza moderna sta originando una serie di simboli che trovano corrispondenza nella nuova realtà psicologica, e potrebbe rendere più concreti i suoi modelli.
Io non lo posso fare perché ne so così poco di scienza!
I miei studi mi hanno orientata più verso il linguaggio e l'arte.
Giunta in America da straniera, e non conoscendo l'inglese, ho potuto cogliere una nuova prospettiva della lingua.
Ma qualsiasi mondo meraviglioso scoprissi dal mio dizionario con lo stesso entusiasmo di un esploratore, veniva sempre destinato, dalla mia insegnante di inglese, a non essere utilizzato perché obsoleto o affettato. Quando chiedevo: «Chi lo ha deciso?», lei non sapeva cosa rispondermi. Fu questa ambiguità formale a portarmi a sospettare che la causa di molte censure misteriose nei confronti dell'espansività linguistica fosse il puritanesimo: la disapprovazione puritana per la ricchezza, il timore puritano per il colore, la vergogna puritana per i sensi e il sospetto per la seduzione.
Ciò che mi colpì arrivando dalla Spagna, fu che in America avevano dimenticato come gli antichi usassero la seduzione per incoraggiare la salvezza dell'anima.
Chiunque abbia mai sentito l'odore di incenso in una chiesa potrà ammettere che la religione fa un buon uso di incantesimi olfattivi.
Vogliamo rinunciare a tutte queste forme di comunicazione e di persuasione solo perché a volte sono state usate male?
Chiunque abbia letto le Mille e una notte sa quanto l'arte si occupi di ravvivare le energie! L'arte è il nostro rapporto con i sensi.
La grande forza degli antichi racconti, delle leggende, delle ballate, sta nel loro potere di preparare i sensi all'effetto magico della storia.
Può sembrare che io stia facendo le lodi dell'ipnosi. Se il suono della voce di Joyce che legge, il suo ritmo cantilenante, è ipnotico, allora dico: meglio essere ipnotizzati che morire nel deserto della scrittura vuota e sterile.
Il fatto di incoraggiare la naturalezza porta immediatamente alla luce il problema della forma.
Seguendo rigorosamente ed esclusivamente i modelli creati dalle emozioni, ho notato che nel nostro inconscio giace una struttura innata, e se saremo capaci di scoprirla e di coglierla noi avremo il tema, la forma e lo stile del romanzo del futuro.
In questo mondo dell'inconscio apparentemente caotico c'è un'ineluttabilità così logica, così coerente, così definitiva, come qualsiasi altra presente nel dramma classico.
In questa nuova dimensione la forma viene creata dal significato, nasce dall'argomento. Viene creata così come fu creata la terra: da una serie di sconvolgimenti interni e di eruzioni, dovuti a tensioni geologiche interne. E uno sviluppo organico.
Ad esempio, quando ho cominciato a delineare il carattere di Stella non avevo studiato alcun progetto, ma il personaggio di Stella è nato

come la risultante dello spirito femminile - labirintico, elusivo, incostante - e questo ha dato alla scrittura stessa il suo aspetto e il suo ritmo. La sua natura ha determinato lo stile, esso riflette le tonalità della voce di lei. Istintivamente ho scelto delle parole vuote per accompagnare i suoi gesti volubili, parole che riflettono l'inconsistenza dei suoi umori e delle sue pose.
Vorrei dare ora un esempio di quanto possa essere creativo l'inconscio quando gli si da voce spontaneamente.
In Ladders to Fire avevo scritto un capitolo intitolato Chris Munger fino alla descrizione di un'impasse nel rapporto tra Jay e Lillian: poiché la donna deve viziare il bambino che è in lui, non può avere un bambino vero. Ci rinuncia e accetta il suo ruolo.
E a questo punto mi sono fermata per qualche tempo.
Un giorno mi sono ridestata per ricordare un concerto cui avevo assistito a Parigi anni prima. Il ricordo emerse in tutta la sua vivacità e persistenza.
Tutto questo mi infastidiva un po', perché non aveva apparentemente alcuna relazione con quello che stavo scrivendo, e vi guardavo come a una interruzione insignificante.
Ma mi stava davanti con la chiarezza e la precisione di un dipinto, e per liberarmi di quella ossessione decisi di trascriverla. Non era il concerto ad aver lasciato un'impressione durevole in me, ma la strana scena che avevo osservato quando guardai fuori in giardino da un enorme bovindo: al centro del giardino avevano messo tre grandi specchi. Mi colpì l'incongruità degli specchi in un giardino, ma una scena simile provoca una reazione nel profondo soltanto quando scatena un'identificazione primitiva di un dramma simbolico.
Mentre continuavo a scrivere, della pianista, del giardino, dei suoi riflessi nello specchio, mi chiedevo perché quell'impressione fosse stata così profonda da durare per anni, e perché fosse emersa nella superficie dei miei ricordi soltanto in quel particolare momento. Fu solo quando smisi di scrivere che realizzai che avevo continuato la storia di This Hunger e che l'avevo completata offrendo la chiave di tutto il libro: la pianista che suonava con tanto fervore stava cercando di tradurre in musica un istinto naturale (il bisogno di avere un bambino).
Ma la trasformazione non ebbe luogo.
Il giardino reale rappresentava la natura, rilassata, compiuta. Gli specchi, la nevrosi, la riflessione, l'artificio.
Gli specchi nel giardino erano il simbolo perfetto dell'irrealtà e della rifrazione, una riproduzione in miniatura del dramma che stavo descrivendo del conflitto tra natura e nevrosi.

L'importanza di Otto Rank.

Per riconoscere a pieno l'importanza e l'attualità dell'opera di Otto Rank è necessario conoscere gli impulsi vitali che spinsero i suoi pensieri verso il futuro.
Innanzitutto il suo fu il lavoro di un ribelle, un uomo che si trovava in un simbolico rapporto padre-figlio con Freud, e che osò sostenere teorie diverse dalle sue. Una simile sfida a un dogma ormai

riconosciuto ufficialmente e cristallizzato viene generalmente punita con la repressione, ed è proprio quanto accadde al dottor Otto Rank. I discepoli di Freud scagliarono contro di lui una scomunica implacabile, che solo ora sta morendo insieme agli uomini che la misero in pratica. Otto Rank fu radiato dalla storia della psicanalisi e da tutti gli interventi pubblici dei movimenti di tale disciplina. Egli stesso predisse che ci sarebbero voluti cinquanta anni per una vera comprensione del suo lavoro. Fece male i suoi calcoli...

Il secondo impulso vitale consiste nel fatto che Otto Rank era un poeta, uno scrittore, un drammaturgo. Quando esaminava l'aspetto creativo della personalità non lo faceva soltanto in veste di psicologo, ma anche da letterato, come si vede nel libro Art and Artist. In questo studio sulla creatività adatta i principi creativi oltre le arti verso l'arte del vivere. É caratteristico di Otto Rank che nell'introduzione a La volontà di essere felici scriva: «Questo studio tratta della vita, non della conoscenza»*.

La volontà di essere felici si concentra sulla «creazione dell'individuo», che, «nel caso ideale, [diventa] il creatore di se stesso, [della] propria personalità».

É importante porre l'accento su questo punto, perché dapprima si credeva che queste spiegazioni riguardassero soltanto l'individuo nevrotico, ma dopo che siamo stati testimoni del fallimento degli ideali collettivi e dei movimenti di massa (costituiti da persone inconsapevoli della propria individualità, questi movimenti potevano portare soltanto al disastro e diventare strumenti nelle mani del potere centrale), divenne di vitale importanza riconoscere la saggezza dell'istinto individuale e la forza di volontà per resistere agli influssi distruttivi.

«É il vigore di questa forza primitiva dell'individuo ciò che noi chiamiamo volontà».

L'argomento di questo libro è più importante oggi di quanto non fosse prima. La scienza ha reso il nostro universo più vasto e ci ha catapultati verso concetti di spazio che vanno oltre l'umana comprensione. Espandere l'universo senza espandere le nostre percezioni inferiori significa per l'uomo moderno la pericolosa esperienza del vuoto, dell'assenza. Egli si sente allontanato dagli ultimi frammenti del proprio io e rigettato nell'orbita senza la speranza di ritrovare il proprio centro. La scienza e la tecnologia, d'altro canto, hanno reso l'uomo passivo. Hanno pericolosamente intaccato la sua creatività, il potere di creare opere e di creare se stesso. Oppresso dai movimenti di massa, dall'educazione di massa, dalla divulgazione di massa delle idee, l'uomo moderno ha bisogno più che mai di affinare la volontà individuale per foggiare il proprio destino.

«L'uomo che soffre perché si sente oppresso dalla sua educazione, dalla società e dalla morale, deve imparare di nuovo a volere, riconquistare la propria volontà».

Filosofi come Lewis Mumford nel suo libro II mito della macchina, e Loren Eiseley in Invisible Pyramid, scrivendo della natura ci mettono in guardia, inaspettatamente, dal bisogno di soggettività. Il bisogno

di un asse che ci permetta di controllare i nostri orientamenti in nuovi mondi.
«Il mito dell'eroe mostra sempre un uomo che ha volontà».
La volontà di essere felici, opera breve e sintetica, è una guida all'interpretazione, alla comprensione, alla valutazione, al centro dell'orientamento.
Questo è il Realisierungsprinzip, che a differenza del "principio di realtà" di Freud, ha un significato dinamico, in quanto vede la realtà non come un dato definito una volta per tutte a cui l'individuo più o meno si adatta, ma come qualcosa che è in trasformazione continua.
E un concetto che vivifica: perché noi tutti riconosciamo oggi l'esistenza di quella nevrosi collettiva che crea le guerre, ma se nel passato avessimo lavorato organicamente per la nostra crescita e la nostra indipendenza, la nostra felicità e il nostro appagamento, non avremmo mai proiettato nel mondo le nostre ribellioni negative e distruttive che derivano dall'irreparabilità rispetto al cambiamento, e che causano scoppi che formano quegli enormi ascessi che chiamiamo guerra.
Purtroppo, la ricerca della felicità è sempre stata considerata un'attitudine egoista, associata all'indifferenza per il destino del mondo.
«Il desiderio della felicità rappresenta il momento culminante dell'individualismo, la sua affermazione gioiosa della volontà compiuta dalla coscienza della persona».
La disastrosa esperienza dell'America, con il suo caos e la sua confusione, la perdita dell'io, incoraggiata dal principio che spinge ad abbandonare il proprio io a beneficio della comunità, dimostra che un uomo infelice è più pericoloso di uno felice. Oggi dobbiamo riconoscere che una massa che non pensa, guidata facilmente da un qualsiasi leader, è il fenomeno più pericoloso che possa darsi. E proprio in America che abbiamo assistito alla perdita dell'io, alla perdita del principio di piacere, e alla violenza che ne consegue.
Gli uomini, quando non sono felici o orgogliosi del proprio lavoro, quando si sentono frustrati come esseri umani, esplodono in atti di violenza contro altri uomini.
La volontà di essere felici è un libro breve, ma mostra con la massima lucidità possibile l'io perduto sotto la pressione dei mass media, della televisione, dei giornali, e ci ricorda che un uomo infelice è un uomo pericoloso, e che un uomo soddisfatto di sé trasmette un'influenza positiva di incalcolabili benefici.
Abbiamo dimenticato che la negatività distrugge, la passività distrugge, e che possiamo fondare un benessere collettivo più stabile soltanto risvegliando la volontà creativa, frenata e repressa da un senso di colpa che Otto Rank analizza ed elimina.
Originariamente pubblicato come prefazione a La volontà di essere felici.
* L'Avertissement di Rank è apparso nella prima edizione francese di Wahrheit una Wirkiichkeit (1929), tradotta dal tedesco da Yves Le Lay, pubblicata nel 1934 da Editions Stock. É stato omesso nell'edizione inglese (Truth andReality, pubblicata per la prima

volta nel 1936 con la traduzione di Jessie Taft), ma reinserito nell'edizione del 1975 di Editions Stock.

Lo scrittore e l'inconscio.

Ho sempre ammirato Anna Kava perché è una delle poche scrittrici che hanno osato esplorare i mondi notturni dei nostri sogni, delle nostre fantasie e della nostra immaginazione. Ci vuole molto coraggio, e una grande abilità espressiva. Poiché i fatti del mondo mettono sempre più in evidenza il prevalere di impulsi irrazionali, è assurdo trattare questi fatti con la logica razionale. Dobbiamo invece imparare a decifrare e a capire e poi controllare l'irrazionale.
Scrive R.D. Lang nel suo libro Politics ofExperience: «Noi tutti viviamo nella speranza che siano ancora possibili i rapporti autentici tra le persone. La psicoterapia consiste nel pareggiare tutto ciò che si frappone tra noi, i sostegni, le maschere, i ruoli, le menzogne, le difese, le ansie, le proiezioni e le introiezioni, in breve tutti i residui del passato, transfert e controtransfert che usiamo per abitudine e le collusioni, consapevoli o meno, che sono la moneta di scambio dei nostri rapporti umani».
Lo scrittore che espone le trame e i modelli dell'inconscio ci aiuta a scoprirlo. Sin dal suo primo libro Anna Kavan si è addentrata in questo regno, a cominciare da La casa del sonno, un inizio significativo; poi con un'opera di livello pari a quelle di Kafka, intitolata impressioni di follia. In Impressioni di follia le persone non razionali catturate in una rete di delusioni continuano a lottare per mantenere in vita un dialogo con coloro che non le comprendono. Per il poeta e lo psicologo questi discorsi e questi atti simbolici sono chiari e comprensibili. Nei libri successivi i sognatori a occhi aperti non tentano nemmeno più. Affrontano la loro solitudine e raccontano le loro avventure.
Riflettono fedelmente il mondo così come appare e, in questo ultimo libro, raccontano come le assurdità e le crudeltà possono incidere sull'animo umano.
Noi ammiriamo chi esplora gli abissi degli oceani.
Ma non ammiriamo abbastanza chi è capace di descrivere le proprie esperienze notturne, chi dimostra che la superficie delle cose non contiene la chiave per l'esperienza autentica, e che la verità sta in ciò che sentiamo, non in ciò che vediamo. Una maggiore familiarità con gli scenari interiori potrebbe infine illuminare il mistero della mente umana. Lo scienziato può osservare i fenomeni psicologici, ma è lo scrittore che ce li fa sperimentare a livello emotivo. Questo libro non è solamente un viaggio personale e unico agli antipodi della mente. Perché l'inconscio è un oceano universale in cui tutti affondiamo le nostre radici.
Dalla prefazione a Ghiaccio di Anna Kavan. Scritta per l'edizione inglese, questa prefazione non fu mai pubblicata. E apparsa per la prima volta in Anaïs: An International Journal, volume 9, 1991.

La missione del poeta.

Jean Cocteau diceva che la poesia è indispensabile, ma non sapeva spiegare perché. In questa antologia possiamo trovare una risposta, perché ogni umore, ogni esperienza, ogni aspetto del mondo, chiede espressione, e qui, aprendo a caso le pagine, possiamo trovare le parole di cui abbiamo bisogno per manifestare l'indignazione, la rabbia, l'ingiustizia, l'amore, la passione, le preghiere religiose e pagane, le urla di dolore e le urla di gioia. Possiamo sfogliare questo libro nei giorni vuoti, quando né la nostra tristezza né la nostra felicità trovano voce. Qui sono raccolti molti poeti per esprimere ogni tipo di esperienza umana, in ogni sfumatura di voce e di tono, utilizzando ogni colore e ogni forma, ogni livello di linguaggio, dalla metafora alle espressioni più piane e semplici.
La poesia non ha più un linguaggio del passato, ma si è aperta a frasi più dirette, agli slogan, ai canti di lotta, agli inni e alle canzoni di strada. Non è più un canto solitario, ma è diventata comune a tutti, e coinvolge tutte le razze, le religioni e le bnon-religioni.
Queste poesie sono universali per varietà di livelli e di argomenti. Ma si concentrano anche sui messaggi di donne che chiedono di essere ascoltate. Ogni età e rappresentata, ogni razza, ogni tipologia umana, ma infine queste poesie, questa antologia rappresentano davvero il canto delle donne.
La definizione di poeta a mio avviso riguarda chi ci insegna a levitare, perché io sento che la poesia è necessaria per sollevarci dalla disperazione, dalla nostra condizione di esseri umani, così da diventare consapevoli del fatto che non abbiamo bisogno di essere oppressi dal peso del mondo, dallo schiacciante carico delle cose quotidiane. Questa antologia tratta ampiamente questo punto, la poesia non è soltanto l'elemento trasformatore e indicatore di altre forme di vita. E la poesia di oggi, e la poesia delle donne in una fase cruciale di evoluzione. É una raccolta ampia e ricca. Darà alla poesia il ruolo di necessità quotidiana, nutrimento, qualcosa di utile alla comunità, l'equivalente del nostro linguaggio di tutti i giorni, dei nostri pensieri e dei nostri sentimenti di tutti i giorni. E in questo modo che la poesia può dimostrare di essere indispensabile. Per usare le parole di Gaston Bachelard, il poeta filosofo e il filosofo della poesia, qui troviamo la poetica del fuoco, dello spazio, della terra, dell'aria e dell'acqua.
Gaston Bachelard scrive che «la poesia ci permette di possedere la nostra lingua». E soltanto possedendola possiamo farci comprendere dagli altri, e far conoscere i nostri bisogni, le nostre domande, le nostre difficoltà, i nostri problemi.
Scrive ancora Bachelard: «Non c'è bisogno di aver vissuto le stesse sofferenze del poeta per cogliere la felicità delle sue parole - una felicità che vince anche la tragedia». E poi: «Al poeta è concesso osare troppo in alto, o cadere troppo in basso; egli unisce il cielo con la terra».
Il poeta ci aiuta a vedere di più, a sentire di più, a scoprire dentro noi stessi luoghi, emozioni, réverie, rapporti con le persone, con la natura, con l'esperienza, che ci rimarrebbero sconosciuti se non ci venissero descritti; poiché per poter sostenere i nostri sogni

e il nostro bisogno d'amore, dobbiamo assorbire dal poeta la capacità di vedere e di sentire quanto la vita quotidiana ci nasconde.
Due diversi spazi, lo spazio intimo e quello esterno, lottano per attirare la nostra attenzione, e per potersi integrare l'un l'altro, perché nella fusione e nell'unione risiede la forza dell'estasi che ci permette di sconfiggere la disperazione e l'oppressione umana.
Riike ha detto: «La semplicità è il sentimento che ci esalta». Ma la descrizione di ciò che non è semplice è quanto ci sostiene nella nostra ricerca, la descrizione di meravigliosi stati di coscienza che riusciamo a raggiungere è quanto ci spinge in alto e non in basso.
La poesia, non importa quale ne sia il soggetto, può spingerci in avanti, perché da alla più ordinaria esperienza dell'uomo il fluire di un racconto, l'illuminazione del mito, il ritmo contagioso della canzone, la lirica di un trovatore.
Gaston Bachelard ha scritto: «Qualsiasi sentimento che ci esalti rende più dolce la nostra esistenza nel mondo».
Questo è un tempo di poesia, la poesia che si pone contro la sofferenza inarticolata, balbuziente, che mormora muta e che non può essere condivisa né ascoltata. L'espressione chiara e consapevole delle nostre gioie e delle nostre pene, della rabbia e della ribellione, le rende condivisibili e per questo meno dannose.
Le parole esorcizzano il dolore, sono indispensabili per fraternizzare, sono il contrario della guerra.
Qui la fusione avviene nella voce della donna. Una donna decisa a porre fine ai misteri e ai segreti della donna. Abbiamo bisogno di conoscerla meglio. Avviciniamoci a lei e ascoltiamo questi suoi messaggi brevi, intensi, preziosi, entriamo in intimità con lei.
Non sono solo le donne orientali a portare il velo.
Ci sono anche veli psicologici, che il poeta riesce meglio di tutti a sollevare, e così possiamo trarre da lui anche una costante riscoperta dell'amore.
Prefazione all'antologia poetica Rising Tides:
20th Century American Women Poets. A cura di Laura Chester andSharon Barba (1973).

L'energia del fuoco.

Ci sono abissi in cui la maggior parte degli esseri umani non osa scendere. Sono gli inferni della nostra vita istintiva, il viaggio nei nostri incubi necessario per rinascere. Il viaggio mitologico dell'eroe comprende anche le grandi battaglie con i nostri demoni. Marcel Moreau è impegnato in questa battaglia.
Dapprima lo paragonavo al vulcano Lilauea delle Hawaii. Salendo sul suo vasto abisso gli alberi, i fiori, i cespugli, gli uccelli, i frutti si facevano sempre più radi, finché infine non ce n'era più traccia. La terra soffice era coperta di lava nera, non brillante come quando è incandescente e in eruzione, ma del colore morto della cenere più scura. Si era indurita. Bruciava gli alberi riducendoli a scheletri bianchi. Avvicinandosi, il vulcano fumava ancora, pronto per una nuova eruzione. Il cratere era davvero vasto. Si poteva camminare lungo il bordo, guardando giù verso l'abisso infernale. Si

sentiva odore di zolfo. C'era silenzio, suspence; chiunque si sporgesse sapeva cosa era successo prima: un'esplosione incredibilmente violenta, fontane di fuoco, pietre scagliate in aria. Ma alla fine, in L'ivre livre, non si vive l'esperienza di devastazione e distruzione dell'esplosione di fuoco di Moreau. Marcel Moreau è alla ricerca della sua umanità, e fa saltare in aria gli ostacoli e i torti che impediscono la sua ricerca. Torna indietro alla sua infanzia. Il ritratto del padre è profondamente commovente.
«Tant de pauvres meurent sans donner l'impression d'avoir vecu».
«Sa mort afait de moi un latteur».
E sospettoso nei confronti delle donne, anche se dice:
«]e crois que d'elle seule peut venir l'absolu».
L'ostacolo verso le donne è costituito da sua madre. Soffriamo per i suoi anni di scuola, per le sue battaglie. Vive sempre sur un pied de guerre.
«Dans ma famille regnai! une sorte de puritanisme sans Dieu».
Si ha l'impressione che se non avesse combattuto sarebbe rimasto preda di un sentimento di amore e tenerezza inappagato. Intanto la sua ostilità è una specie di passione. In una lettera a me indirizzata scrisse queste bellissime parole:
«Non basta dire che la scrittura dovrebbe essere una canzone; deve intossicare, drogare, deve provocare nel lettore quei sontuosi disturbi senza i quali non ci sarebbe alcuna intima rivelazione. Il mio desiderio è portare il vino nella lingua francese, scrivere un libro che possa essere danzato più che letto».
É l'energia del fuoco che crea il nostro mondo.
Penso alla terra nuova, dapprima lava che brucia, poi si raffredda e da vita ai fiori più audaci.
I suoi desideri vengono delusi: chiede libri, e gli danno altre cose. Deve lottare per non venire oppresso da sua madre. Se gli altri suoi libri sono come semplici tempeste, in questo cerca le cause del suo furore, della sua vendetta.
«Ce qui m'attristo et me revolte a lafois, e'est d'avoir été le temoin de tant de destinées closes».
Poi scopre il mondo degli scrittori.
«]e joue avec ces moments de la vie qui me firent mal, je les integre sans difficultés au chant generai d'une démarche qui s'est trempée dans ses profondeurs en vue de culminer dans l'ivresse».
L'estasi deve essere vinta con il potere magico della parola. Moreau da voce a tutti i sé silenziosi, che non riescono a parlare. A essi da una lingua. Perché crede che «chaque homme se doit de devenir le monstre dont il possedè en lui, ravages, mutiles, maudits, toutes les composants. En verité nous sommes un puzzle terrible où il n'est aucune pièce qui ne soit defiguré ou distordue par la société. A nous de le reconstituer cantre elle, en lui adjoutant les éclairs fabuleux de la nuit».
Dopo una serie di esplosioni, il poeta scopre ciò in cui crede: «que le souterrain est le royaume de la vie, le repaire de l'ivresse, le bonheur des ombres et des illuminations».
Originariamente prefazione a L'ivre ivre ài Marcel Moreau.

Mistica del sesso.
Primo sguardo a D.H. Lawrence.

É difficile dare un giudizio su D.H. Lawrence, perché è quel tipo di scrittore che suscita entusiasmo oppure odio. Non si può avere un'opinione neutrale su Lawrence; ha una personalità troppo forte, e il mondo che ha creato nei suoi libri è troppo intenso e unico per passare inosservato.
Lawrence il poeta, appassionatamente sincero, irritava i moralisti. Lawrence il propagandista affliggeva i poeti. Nel giudicarlo si era attratti o respinti dalla sua filosofia.
Non c'è alcun dubbio che Lawrence avesse una filosofia attiva e che ad essa volesse convertire altri.
Ma non era una semplice idea, una formula costruita freddamente quanto voleva imporre. Come tutti i veri poeti, era contrario a una vita moderata e a un amore tiepido. Soffriva della mancanza di sentimento nelle persone, o peggio ancora, della inadeguatezza dell'espressione di tali sentimenti; desiderava un appagamento della vita dei sensi pari a quello della vita intellettuale; voleva risvegliare l'impulso e la chiaroveggenza delle nostre intuizioni.
Tutto questo abbondava in lui con grande intensità, un'intensità che fu percepita dalle menti liriche - i poeti - e dai moderni che accettano l'eccesso per amore della sincerità assoluta. Ma gli altri lo consideravano un emarginato. Erano turbati di fronte ai suoi personaggi sempre dubbiosi, alle loro menti oscure e indagatrici, alle misteriose scoperte dettate dal ragionamento intuitivo.
La naturalezza di Lawrence, invece, non sembrava eccessiva per il temperamento latino; infatti per loro è essenzialmente un mistico.
Non è un paradosso. La filosofia di Lawrence, così radicata nell'elemento carnale, ha oscurato il suo misticismo. Questo misticismo lo possiamo trovare nel suo libro più fisico:
L'amante di Lady Chatterley. Nel romanzo viene descritta quasi esclusivamente la relazione sessuale tra un uomo e una donna, tuttavia Lawrence indica chiaramente la strada che porta dall'attrazione fisica all'amore. Da un punto di vista artistico è il suo libro meno equilibrato, e da quello umano il più incompleto, perché non considera nessun altro tipo di rapporto se non quello sessuale. Ma lo fa in modo tale che la descrizione della passione sessuale surclassa qualsiasi cosa sia mai stata scritta in materia, non soltanto per la pienezza fisica ma anche per la profondità emotiva. Lawrence non scrisse mai né al modo di un divulgatore scientifico, né per il gusto della pornografia. Scriveva come un poeta, non ossessionato dal sesso, ma così sensibile ad esso da poterlo rappresentare in ogni sua più piccola sfumatura.
Nessuno che sia schiavo del sesso può rappresentarlo in questo modo; lo può fare soltanto chi ha una mente limpida e una fertile immaginazione. Lawrence non si limitò a esprimere pienamente gli atti della passione, ma - e questo è ciò che passò per lo più inosservato - indicò con precisione quei sentimenti che caratterizzano l'esperienza sessuale; e partendo da questo, indicò quale fa della passione il coronamento della nostra vita umana e immaginativa.

L'uomo di Lawrence, Mellors, è passato dal sesso all'amore - l'ideale. Ha conosciuto altre forme del desiderio e le ha scartate. Il desiderio, quando è selettivo, non è più osceno. Lawrence allora pone al centro di questa intensità fisica un elemento raro e curiosamente delicato: la tenerezza - alla quale generalmente la sessualità non da alcuno spazio, che non appare mai nei libri insieme alla normale sessualità, ed è particolarmente assente nella letteratura dei paesi latini, così abili nel descrivere la passione. Qui sta il poeta e il mistico Lawrence - che svela il grande mistero della vera passione, anch'essa in parte mistica. Quando c'è tenerezza, e scelta (Lady Chatterley e Mellors si scelgono l'un l'altra deliberatamente perché insieme possono raggiungere un modo di vivere assoluto), quando c'è il senso di individualità, di completezza, non c'è più soltanto sesso. Tuttavia Lawrence è considerato un emarginato perché i suoi sentimenti sono radicati nella carne.

In questo libro ci sono parole dure - forti, crude, dure. Ma chiunque conosce la scrittura di Lawrence sa con certezza che queste parole sono usate in modo provocatorio, come una sfida alla gente troppo delicata e timorosa. Lawrence sentiva che dando a queste parole una forma pura, usandole in modo naturale, si poteva privarle della loro durezza e cambiare il loro significato. Ha scritto: «Quando si raggiunge il significato di qualcosa, anche della parola più semplice, allora bisogna fare una pausa. Perché ci sono due grandi categorie di significato, sempre separate tra loro: il significato comune e quello individuale». Lawrence ci chiede di cogliere il significato individuale. Ci rende direttamente responsabili dell'interpretazione delle parole. Il fatto che egli prenda delle parole dure usandole come fossero semplicemente forti, efficaci, espressive, naturali, e che esse però rimangano dure, prova quanto la loro connotazione antica e usuale, ovvero il loro significato comune, sia più forte e quasi impossibile da cambiare. «Nel suo percorso la parola sopprimerà l'elemento individuale, e il suo significato sarà il proprio significato basato sulla sua naturale reazione immaginativa. E quando una parola viene recepita da noi nel suo aspetto individuale, e suscita in noi una reazione individuale, questa rappresenta davvero uri grande piacere». Lawrence ci da continuamente questo piacere, in tutti i suoi libri. Gli individualisti lo comprendono. Altri pensano che sia soltanto un anarchico. E in certi momenti di esasperazione lo è stato. Alcune sue reazioni erano eccessive.

Era sconvolto dall'amarezza. Molti spiriti aggressivi e ribelli non comprendono le verità fondamentali. I grandi scrittori hanno sempre ritrovato se stessi solo nel momento in cui sono riusciti a liberarsi dei propri conflitti. Ma Lawrence non se ne liberò mai, e ritrovò se stesso perché era abbastanza forte da creare la poesia andando oltre i suoi conflitti, la sua rabbia, la sua amarezza, la sua solitudine.

E fece ancora di più;

descrisse perfettamente i due aspetti della vita: quello sessuale e quello mistico.

In questo sta il suo equilibrio. L'equilibrio è un ideale filosofico,

non una condizione umana. Lawrence era sensuale; lavorava con i sensi e per mezzo di essi. Aveva perciò l'intuizione dell'amore fisico nella sua misura più completa, e anche la percezione dell'esistenza di un altro mondo. Poiché era un uomo fisico, un uomo che sentiva le parole e il loro significato con tutti i cinque sensi, era capace di portarci in quel mondo completamente, senza perdersi in astratte digressioni. Aveva la vera duplice visione; vedeva la divinità di spirito ovunque fosse, non dove doveva essere. Ora appariva in un cavallo {II purosangue), eroico e libero, ora nella macchia australiana, dove un giovane incontra un dio intelligente; ora tra i selvaggi; spesso nel corpo di un uomo o di una donna.
Dava spazio all'improbabile. Era consapevole delle differenze - altro segno distintivo del poeta. Non temeva di turbare la sua storia introducendovi uno stalliere che improvvisamente parla con le fate (Il purosangue), né aveva paura di sconvolgere tutte le deduzioni scientifiche sulla natura umana riportandoci nei suoi misteri più cupi e occulti, nel fantastico, sempre più in profondità, nei segreti dell'individualità, della personalità, svelandoci i trucchi inaspettati dei nostri impulsi, della nostra immaginazione, delle nostre trasformazioni, della disintegrazione;
e nella possibilità della visione e della comprensione per mezzo dei nostri sensi animali come delle nostre facoltà mentali. In un certo modo porta ognuno di noi indietro fino alle origini del mondo, come se ogni uomo dovesse ricostruirlo da sé, reinventare il proprio mondo, trovare il proprio dio, obbedire agli impulsi oscuri che a volte scaturiscono da una seconda natura nascosta dentro di noi, una natura che la ragione raramente rivela alla nostra coscienza.
Lawrence andava molto spesso fuori argomento.
Andare fuori argomento in un pensiero logico è un artificio tipico di una mente mistica. Se non fosse andato fuori argomento sarebbe rimasto tranquillamente sulla strada maestra sostenendo sempre che A porta a B e B porta a C, il che è vero, ma poco eccitante. Lawrence aveva l'abitudine di vedere che cosa C e A insieme potessero far scoppiare o rivelare. Il pensiero logico e ordinato è spesso una guida mediocre per chi cerca tra i mari sconfinati, tra le montagne inesplorate, là dove molte importanti verità giacciono nascoste.
Questa è stata la forza speciale di alcuni scrittori inglesi. In loro c'è una saggia follia. Qualcosa nella loro vita intellettuale ha tratto il proprio essere dalle nebbie inglesi. La nebbia rende i muri temporaneamente invisibili. Per molti incantevoli imagisti i muri sono sempre stati invisibili. Lawrence non faceva parte di questo splendido gruppo - anzi, era cupo e tenebroso - ma ebbe quella stessa visione. Ogni cosa nel suo mondo era viva o morta, sempre nel senso più vero. La vitalità era la prima regola. Vitalità fisica e immaginativa. La vitalità in Lawrence comprendeva la capacità di rinascere dai sensi - (un miracolo!)
la capacità di rinnovarsi comunque attraverso i sensi.
Essere vivi nel mondo reale attraverso il sesso, e in quello immaginario attraverso il misticismo significava essere assolutamente vivi. Chi può affermare che Lawrence non fosse equilibrato? Era davvero superequilibrato.

A volte in Lawrence una punta di sconnessione non porta a niente, oppure, come ne La principessa, porta a una delusione. La principessa ha inizialmente un carattere mistico - non c'è principessa più fine e riservata di lei in tutta la letteratura - ma improvvisamente si trasforma, a sostegno della tematica sessuale cara al suo autore, in una banale zitella che soffre perché repressa e che non riesce ad accettare del tutto un uomo. Qui Lawrence, preoccupato dal fatto che il sesso non ha mai avuto il suo spazio naturale nel mondo anglosassone, gliene ha dato fin troppo.
Non poteva aspettare e far crescere la principessa fino al punto di accettare gradualmente l'amore e la passione. Le usa violenza; sembra indignato con lei.
La lotta che sbilancia in alcuni momenti Lawrence (e che preoccupa i censori) si svolge tra l'elemento fisico e quello mentale. Guardate Donne innamorate.
La trama è semplice. Due sorelle amano due uomini dal carattere completamente differente. Una ama un uomo molto virile, e ovviamente un po' sciocco. Più tardi, troppo tardi, incontrerà un uomo che riuscirà a dominarla con l'intelligenza. Nella lotta è Geraid, il meraviglioso atleta, l'uomo geloso, possessivo e pateticamente sensuale, a soccombere. I tre personaggi più profondi sono impegnati a meditare sui quesiti posti dalle loro menti. La passione li scuote.
Un uomo ha sognato l'amore sull'amore, oltre l'amore, così che la mente rimane libera. Non c'è storia, e non c'è soluzione, ne fine per simili sogni. Le donne vivono condizionate dalle loro idee, sebbene siano donne al punto da non trattenersi nel concedere il proprio corpo. Una delle due cerca di rendere più umano il proprio uomo superintellettuale, mentre l'altra fugge da Geraid perché è sciocco e semplicemente umano.
Ma il problema è più oscuro di questo, e anche più profondo. Senza le parole di Lawrence non lo si può descrivere. Noi usiamo le parole nel senso comune, senza attenzione. Il suo è un linguaggio speciale, libero, informale, estremamente personale, che ha il potere di unire il fantastico al reale. Per questo motivo, e anche perché torna spesso sullo stesso argomento, è meglio leggere Lawrence per intero.
Lawrence non è un uomo che si può definire in un singolo libro, in un solo momento. Ha un linguaggio, uno scenario, un mondo tutto suo, e soltanto assimilandolo in profondità lo si può capire.
Lawrence era così sincero che sembrava a volte non avere pietà. Sembrava non avere pietà per il grigio e stanco uomo di città, per l'uomo cupo di Sole, e per il marito di Lady Chatterley, ferito in guerra.
Non era interessato alla pietà - ma solo alla verità.
La verità stessa è impietosa e pietosa. Storie scritte da altri che non siano Lawrence sono meno equilibrate. Il marito ingannato diventa odioso, così che il sentimento si riversi tutto sui due amanti.
Lawrence non fa così perché non è così. Il sentimento si deve sempre dividere. Persino in un amore si divide il sentimento; persino in una verità c'è una doppia verità;
non si può dividere così facilmente la vita, misurarla e usarla. I due uomini di Inghilterra, mia Inghilterra sono entrambi così

dolorosamente corretti, dolorosamente pietosi, l'uno responsabile, l'altro irresponsabile, ed entrambi ugualmente necessari, entrambi dannosi, entrambi ammirevoli. Lawrence non pondera mai. La poesia e la nuda verità esistono fianco a fianco. La pietà oscilla, proprio come le idee, e le convinzioni. Lawrence sa che non esiste finalità, ne soluzione, ne argomento da cui si può essere certi di non volersi mai allontanare. Se si è profondamente sinceri l'argomento si muoverà sempre da tè, e tu dovrai cambiare con la verità che cambia. Desidererai una idea definita (questo è il nostro inferno), e puoi venerarne una, ma cambierai sempre con la verità che cambia, proprio come accadeva a Lawrence.

Originariamente pubblicato sotto lo pseudonimo di «Melisendra» in «Thè Canadian Forum» nell'ottobre del 1930, questo saggio rappresenta il primo lavoro di Anaïs Nin come scrittrice e può essere considerato il nucleo iniziale del suo primo libro, D.H. Lawrence: uno studio non accademico (Parigi, 1932).

LA BAMBINA IN GIALLO.
Assassinio sulla Piace du Tertre.

Mio cugino Eduardo mi racconta: «A Nizza sono arrivato con la stessa imbarcazione che porta i prigionieri alla Devil's Island. E per giorni ho pensato a quanto sarebbe strano se vi tornassi insieme a loro da assassino. Io e quelle due ragazze, dopo un'intera notte in giro, prendiamo un taxi. Una di loro mi consiglia di stare attento, di non farmi imbrogliare.
Appena arrivati a destinazione il tassista ci chiede una tariffa che a me sembra troppo alta. In quel momento sono molto arrabbiato. Mi metto a litigare con lui. Giungiamo a un accordo. Gli dico che credo abbia ragione lui, dopo tutto. E improvvisamente gli salto addosso e cerco di strangolarlo. Che sensazione: il suo collo nelle mie mani... così morbido. Poi ritorno in me. Si muove come per prendere la pistola. Ero terrorizzato. Finì tutto lì. Quei due delitti, Noziere e l'uomo del cinema (il loro caso era riportato sui giornali), hanno alleggerito il peso di migliaia di persone che volevano commettere un omicidio. Il colpevole è solamente un Cristo che assume su di sé i peccati del mondo. Se io ammazzo qualcuno non faccio altro che realizzare il desiderio di migliaia di persone».
Anaïs: «Hai tutte le carte in regola per diventare un perfetto criminale! Sei pieno di cattiveria e malvagità. Lasciati andare. Se ti fossi lasciato andare non ti sarebbe mai saltato in mente di commettere un omicidio».
Eduardo: «Ma mio padre... e i soldi. Finirò per morire di fame».
Anaïs: «Non morirai mai di fame. Puoi sempre venire qui per un piatto di riso. I soldi sono solo una scusa. Non è questo l'ostacolo alla tua emancipazione. E la paura».
Eduardo: «Finora sono stato soltanto un criminale a metà. Devo fare una scelta. Arrivare a un eccesso o all'altro. Diventare un santo o un diavolo. E ho paura di lasciarmi andare perché questo

significherebbe regredire... omosessualità, puerilità».
Anaïs: «Ci sono forme di distruzione che non portano necessariamente a regredire».
Eduardo chiese l'approvazione di Hugh come a un padre. I suoi occhi verdi erano molto grandi. Tutta la cattiveria di Eduardo si era manifestata ai miei occhi in quegli ultimi mesi. Era così sottile e nascosta che non me ne ero mai accorta... come si compiace di vedere le cose in modo contorto e crudele; come è pungente e ironico verso la fede; come mette in risalto i difetti delle persone; come si accanisce sui loro punti deboli con fredda curiosità; come gode nel vedere l'odio, la miseria e il fallimento attorno a sé; come analizza minuziosamente ogni cosa fino a quando non inaridisce; la sua morbosa gelosia e la sua invidia. Ma sapevamo che non avrebbe mai agito. Non avrebbe mai commesso un omicidio, ne avrebbe scritto un libro. Sarebbe rimasto seduto a parlare per tutta la vita, fino a diventare pazzo.
Era ubriaco, su di giri. A mezzanotte insiste per andare a Parigi. Il Lapin Agile, sulla scoscesa collina di Montmartre, come erica sulla parete di una roccia.
Una stanza di fumo granitico e respiro umano. Un Cristo di legno devastato dagli avvoltoi. Un'esplosione di canzoni noiose e pietrificate... polverose dall'uso e consumate dall'abuso. Facce come bicchieri vuoti.
La gente se ne era andata via e noi siamo arrivati a serata ormai conclusa, come dei fan. Siamo naufragati nella Piace du Tertre, con quelle case che sembrano sgretolarsi o scivolare via come costruzioni di cartone.
Due camerieri passano insieme a due ragazze, tenendole abbracciate. Tré poliziotti li stanno guardando. Si sente uno squillo forte, così forte e insistente che i poliziotti si mettono a correre. Cos'è: un incendio, un omicidio? Dico a Eduardo: «Qualcuno ha commesso il tuo omicidio». I camerieri e le donne corrono dietro ai poliziotti. Lo squillo forte continua. Viene da un telefono sul marciapiede. Il poliziotto risponde: «Mais non, mais non, soyez tranquille... Tout est bien calme, absolumment calme!».
Noi tré ridiamo, ridiamo nella notte silenziosa, nella Piace du Tertre silenziosa.
Passiamo davanti a un cabaret che vomita i suoi adepti. Si chiama Ton-Ton - escono molti gay, ancheggiando e ravviandosi i cappelli ondulati. Una donna grida: «Au revoir mon choux!». Sono seduta sul sedile posteriore della macchina e mi metto a piagnucolare: «Anch'io voglio uno choux. Dammi uno choux... uno choux a la crème, con i capelli ricci e un phoque attorno al collo». Pronuncio phoque: "fuck". Eduardo e Hugh sono ubriachi di cognac, e sono tristi. Io ho la pancia vuota, ma sono piena di allegria e canto la mia canzone sullo choux con un phoque attorno al collo. Hugh mi vede dallo specchietto retrovisore e pensa: lei si comporta così e ride così quando esce con Henry.
Eduardo palpeggia il collo di Hugh e il mio per vedere se sono morbidi. Aspetta la tragedia che può nascere soltanto dalle proprie viscere. E osserva se essa si compie attraversando porte aperte.

Frammento tratto dal diario, 16 ottobre 1933.
Pubblicato per la prima volta in Anaïs: An International Journal, volume 11, 1993.
La bambina in giallo.

Seduta al circolo del tennis (Cercle du Bois), da sola, assonnata dopo una partita, osservavo i bambini giocare e ho visto una bambina che desideravo avere - una bambina misteriosa che sorrideva segretamente ai propri pensieri, e che correva leggera per asciugarsi le mani che aveva immerso nel lago.
Mi dovrebbero picchiare, pensai triste, perché sto cominciando a desiderare di trasmettere la mia vita a qualcun altro. Finora non ho mai voluto dei figli. Li ho sempre considerati come interruzioni, rinunce, sapendo troppo bene che non sarebbero mai stati ne come Hugh ne come me, forse neanche un'estensione o uno sviluppo dei nostri ideali, ma una semplice ripetizione di schemi ordinar!...
Eppure questa bambina mi affascinava. Mi sconvolgeva - forse questa era la benedizione. La seguivo, così fragile, in giallo, rosso, abbandonando tutta la mia stanchezza... Era felice di avere le mani bagnate, era felice perché il sole le stava asciugando, era felice di correre. All'improvviso si fermò davanti a me, con gli occhi grandi, spaventata, le braccia aperte, il vestitino giallo che ondeggiava.
Sentii per un istante l'inquietudine crescere dentro di me, come se la bambina mi stesse chiedendo di arrendermi. E sebbene il mio corpo soffrisse di passione, di fame, di dolore, io sorrisi; a lei piacque il mio sorriso e si mise a correre, intorno e intorno alla mia sedia, finché sua madre la chiamò.
Jamais je me donnerais entiérement a rieri... Jamais je n'échapperais a moi-mème, ni par l'amour, ni par la maternité, ni par l'art. Mon "moi" est comme le Dieu des croyants faibles, qui le voient partout, toujours, et ne peuvent fuire cette bantise et cette visiona Ho desiderato la perfezione e la grandezza, una immensa presunzione - e ora sono schiacciata dal peso della mia ambizione. Vorrei riversare questo fardello su un bambino.

Dal Primo Diario di Anaïs Nin, volume IV (30 luglio 1929).

* Non mi darò mai interamente a qualcosa... Non fuggirò mai da me stessa, ne per amore, ne per la maternità, ne per l'arte. Il mio "io" è come il Dio dei miscredenti, che lo vedono ovunque, sempre, e non riescono a fuggire dalla sua ossessione e dalla sua vista.

Cosa mi sarebbe piaciuto essere.

Per sempre una donna di trent'anni, con un grande seno, alta, con i capelli neri, gli occhi delle spagnole e delle orientali, e un naso aquilino - la pelle bianchissima - lo sguardo esotico - davvero esperta - autrice di cinque o sei libri di cinque o sei generi diversi (sintesi degli argomenti più interessanti) nubile (sono

ammessi gli amanti) - abbastanza ricca da aiutare altri scrittori e pubblicare una rivista gran viaggiatrice. A trentun anni sposerei Hugh e avrei due figli (Hugh è l'unico uomo con cui vorrei avere dei figli) e me ne starei seduta in un vecchio giardino come questo e sarei veramente felice.

Appunto scritto da Anaïs Nin all'età di ventisette anni, alla fine del trentesimo volume del suo diario, nel 1930.

FINE.